3 1761 07353499 2

OIDTMANN
RHEINISCHE GLASMALEREIEN
I

PREISSCHRIFTEN
DER MEVISSEN-STIFTUNG
III
BAND I

In Z20 S
23 de
450.-

PREIS-SCHRIFTEN

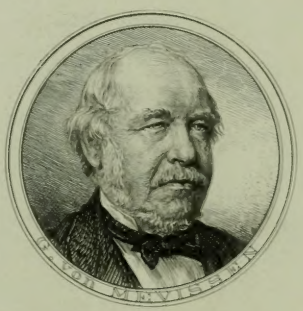
DER

MEVISSEN-STIFTUNG

GEKRÖNT UND HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR RHEINISCHE GESCHICHTSKUNDE



III.

DR. H. OIDTMANN

DIE RHEINISCHEN GLASMALEREIEN VOM 12. BIS ZUM 16. JAHRHUNDERT

ERSTER BAND

1912

L. SCHWANN, DÜSSELDORF

Ex Libris Otto Uengelberg

DIE RHEINISCHEN GLASMALEREIEN

VOM

12. BIS ZUM 16. JAHRHUNDERT

VON

DR. HEINRICH OIDTMANN

∴

GEKRÖNTE PREISSCHRIFT

∴

ERSTER BAND

MIT 18 TAFELN UND 400 ABBILDUNGEN IM TEXT

1912

L. SCHWANN, DÜSSELDORF

NK
5350
R5
05
Bd.1
LIBRARY
NOV 29 1966
UNIVERSITY OF TORONTO
1143921

Stifter und Patrone
der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde

nach dem Stande vom 20. Februar 1912.

♣

Seine Majestät der Kaiser und König als Patron.

Seine Königliche Hoheit der Großherzog Friedrich II. von Baden als Patron.

Ihre Königliche Hoheit die Prinzessin Adolf zu Schaumburg-Lippe, Prinzessin von Preußen, als Patronin.

Der Rheinische Provinzialverband.

♣

I. Stifter.

1. Herr Geh. Kommerzienrat Dr. jur. et phil. **Gustav von Mevissen,** Köln (1881); † 1899 Aug. 13.
2. „ **Adolf von Carstanjen,** Majoratsherr, Berlin (1893); † 1900 Juni 24.
3. „ Geh. Kommerzienrat Dr. phil. **Emil vom Rath,** Köln (1894).
4. Die **Dr. Joh. Friedr. Böhmer**schen Nachlaß-Administratoren und Testaments-Exekutoren, Frankfurt a. M. (1898).
5. Frau **Paul Stein, Elise** geb. **von Mevissen,** Köln (1900).
6. Herr Geh. Kommerzienrat **Gust. Michels,** Köln (1900); † 1909 Juli 24.
7. Frau Geh. Kommerzienrat **Dr. Gust. von Mevissen, Therese** geb. **Leiden,** Köln (1900); † 1901 Nov. 10.
8. Herr **Arthur von Osterroth-Schönberg,** Schloß Schönberg (1905).
9. „ Geh. Kommerzienrat **Gust. Selve,** Bonn (1907); † 1909 Nov. 7.
10. „ Kommerzienrat **Louis Hagen,** Köln (1911).
11. „ Geh. Kommerzienrat **Joh. N. Heidemann,** Köln (1911).
12. „ Geh. Kommerzienrat **Theod. von Guilleaume,** Köln (1911).
13. „ **Friedr. Frh. Waldbott von Bassenheim,** k. k. Kämmerer, Tolcsva, Ungarn (1912).

II. Patrone.

1. Die Stadt **Aachen** (1881).
2. Herr Dr. jur. **Alb. Ahn,** Verleger, Köln (1911).
3. Frau Geh. Kommerzienrat **Otto Andreae, Johanna** geb. **Steinkauler,** Köln (1910).
4. Se. Durchlaucht der **Prinz Johann von Arenberg,** Haus Pesch bei Krefeld (1907).
5. Die Stadt **Barmen** (1881).

6. Herr Kommerzienrat **Friedr. Bayer,** Fabrikbesitzer, Elberfeld (1907).
7. „ Geh. Kommerzienrat **Louis Beissel,** Aachen (1905).
8. „ Dr. **Alb. Blank,** Chemiker, Hofheim am Taunus (1909).
9. „ **Alfred v. Boch,** Schloß Fremersdorf a. d. Saar (1910).
10. „ Geh. Kommerzienrat **Rud. Böcking,** Halbergerhütte (1907).
11. „ Frhr. **J. W. v. Boetzelaer,** Kgl. Niederländ. Konsul, Fabrikbesitzer, Bockum bei Krefeld (1901).
12. Die Stadt **Bonn** (1881).
13. Herr Professor Dr. **Rud. Ernst Brünnow,** Princeton, U. S. A. (1907).
14. „ Geh. Kommerzienrat **Arthur Camphausen,** Köln (1893).
15. „ Amtsgerichtsrat a. D. **Eduard Carp,** Düsseldorf (1907).
16. „ **Rob. v. Carstanjen,** Majoratsherr, Plittersdorfer Aue (1905).
17. „ Kommerzienrat **Paul Charlier,** Fabrikant, Mülheim a. Rh. (1905).
18. Herr **Karl Theod. Deichmann,** Bankier, Köln (1906).
19. „ **Wilh. Theod. v. Deichmann,** Bankier, Köln (1902).
20. „ Geh. Kommerzienrat Dr.-Ing. **Karl Delius,** Mitglied des Herrenhauses, Aachen (1889).
21. Die Stadt **Düren** (1891).
22. Die Stadt **Düsseldorf** (1881).
23. Die Stadt **Duisburg** (1881).
24. Herr Geh. Regierungsrat **Gust. Ebbinghaus,** Kurator der Universität Bonn (1907).
25. Die Stadt **Elberfeld** (1881).
26. Das **Gräflich Eltzische Oberrentamt,** Moselkern (1907).
27. Der Landkreis **Essen** (1892).
28. Die Stadt **Essen** (1896).
29. Herr Geh. Justizrat **Robert Esser,** Köln (1896).
30. „ Geh. Regierungsrat Dr. **Joh. Franck,** Professor, Bonn (1909).
31. „ **Alois Fritzen,** Landesrat a. D., Düsseldorf (1891).
32. „ Geh. Justizrat **Steph. Fröhlich,** Notar, Köln (1904).
33. „ **Egon Graf von Fürstenberg-Stammheim,** Kgl. Legationsrat, München (1909).
34. Die Stadt **M.Gladbach** (1902).
35. Herr **Matthias H. Göring,** Honnef (1881).
36. Frau **Walter Gontermann,** geb. **Henckels,** Siegen (1911).
37. Herr **Wilh. Grevel,** Rentner, Düsseldorf (1907).
38. „ **Rich. Grüneberg,** Fabrikbesitzer, Köln (1909).
39. „ **Charles Eugène Günther,** Kaufmann, London E. C. (1906).
40. Frau Kommerzienrat **Franz Karl Guilleaume, Antonie** geb. **Gründgens,** Köln (1893).
41. Herr Kommerzienrat **Arnold v. Guilleaume,** Köln (1895).
42. „ Geh. Kommerzienrat **Max v. Guilleaume,** Köln (1892).
43. „ Geh. Kommerzienrat **Theodor v. Guilleaume,** Fabrikbesitzer, Köln (1889).
44. „ Kommerzienrat **Franz Hagen,** Fabrikbesitzer, Konsul von Peru, Köln (1907).
45. „ Kommerzienrat **Louis Hagen,** Bankier, Köln (1896).
46. „ Geh. Kommerzienrat **Franz Haniel,** Fabrikbesitzer, Mitglied des Herrenhauses, Düsseldorf (1895).
47. Herr Geh. Kommerzienrat **Joh. N. Heidemann,** Köln (1900).
48. „ Kommerzienrat **Alb. Heimann,** Bankdirektor, Köln (1910).
49. Frau Geh. Kommerzienrat **August Heuser, Eugenie** geb. **Nicolovius,** Köln (1904).
50. Herr **Karl von der Heydt,** Bankier, Berlin (1889).
51. „ Geh. Kommerzienrat **Wilhelm Hoesch,** Fabrikbesitzer, Düren (1900).
52. Die **Fürstl. Hohenzollernsche Hofbibliothek,** Sigmaringen (1881).
53. Frau **Aug. Joest, Fanny** geb. **Camphausen,** Köln (1894).
54. Herr **Jakob Jores,** Stadtverordneter, Krefeld (1910).
55. „ Geh. Kommerzienrat **Louis Kannengießer,** Kgl. Württemberg. Konsul, Mülheim-Ruhr (1907).
56. „ **Heinrich Kellner,** Kaufmann, Köln (1899).
57. „ **Fritz Keussen,** Kaufmann, Krefeld (1910).
58. „ Geh. Kommerzienrat **Adolf Kirdorf,** Aachen-Burtscheid (1904).
59. Die Stadt **Koblenz** (1888).
60. Seine Eminenz der **Kardinal-Erzbischof von Köln,** Herr **Dr. Antonius Fischer,** Köln (1903).

61. Die Stadt **Köln** (1881).
62. Frau **Ernst Koenigs, Johanna** geb. **Bunge,** Köln (1905).
63. Die Stadt **Krefeld** (1881).
64. Herr Geh. Regierungsrat Dr. **Herm. v. Krüger,** Schloß Eller bei Düsseldorf (1905).
65. „ Dr. jur. **Gustav Krupp von Bohlen und Halbach,** Legationsrat a. D. und Kammerherr, Hügel bei Essen (1906).
66. Frl. **Josephine Küppers,** Köln (1910).
67. Herr **Gottlieb v. Langen,** Rittergutsbesitzer, Burg Zieverich (1897).
68. „ **Hans Karl Leiden,** Konsul a. D., Köln (1895).
69. „ Kommerzienrat **Karl Leverkus** sen., Fabrikbesitzer, Köln (1907).
70. „ **Hans Leyendecker,** Kaufmann, Köln (1902).
71. Frau **Freifrau Theod. von Liebig, Angelika** geb. **Clemens,** Schloß Gondorf bei Koblenz und Reichenberg (Böhmen) (1891).
72. Herr **Adolf Lindgens,** Fabrikbesitzer, Köln-Bayenthal (1910).
73. „ Dr. jur. **Heinr. v. Loesch,** Rittergutsbesitzer, Ober-Stephansdorf (Schles.) (1905).
74. „ Dr. jur. **Gustav von Mallinckrodt,** Stadtverordneter, Köln (1892).
75. „ Dr. **Paul von Mallinckrodt,** Rittergutsbesitzer, Schloß Wachendorf (1899).
76. „ **Wilh. von Mallinckrodt,** Bankier, Antwerpen (1905).
77. „ Justizrat Dr. jur. **Karl Mayer-Leiden,** Rechtsanwalt, Brühl (1894).
78. Frl. **Mathilde von Mevissen,** Köln (1893).
79. „ **Melanie von Mevissen,** Köln (1899).
80. Herr **Wilh. Minlos,** Kaufmann, Köln-Ossendorf (1909).
81. „ **Graf Wilhelm von Mirbach-Harff,** Fideikommißbesitzer, Vortragender Rat im Auswärtigen Amte, Mitglied des Herrenhauses, Schloß Harff (1901).
82. Herr Wirkl. Geh. Oberjustizrat Dr. **Karl Morkramer,** Oberlandesgerichtspräsident, Köln (1909).
83. Die Stadt **Mülheim a. Rh.** (1881).
84. Die Stadt **Mülheim a. d. Ruhr** (1905).
85. Herr **Gerh. Müller,** Kaufmann, Krefeld (1911).
86. „ Geh. Kommerzienrat Dr. jur. **Jos. Neven DuMont,** Stadtverordneter, Vorsitzender der Handelskammer, Köln (1898).
87. Herr Professor **Georg Oeder,** Düsseldorf (1912).
88. Frau **Emil Oelbermann, Laura** geb. **Nickel,** Köln (1897).
89. Herr **Karl Ohligschlaeger,** Bankier, Aachen (1907).
90. „ **Albert Frhr. v. Oppenheim,** Kgl. Sächs. Generalkonsul, Köln (1888).
91. „ Kommerzienrat Dr. jur. **Emil Frhr. von Oppenheim,** Köln (1906).
92. „ **S. Alfr. Frhr. v. Oppenheim,** Köln (1909).
93. „ Geh. Kommerzienrat **Wilh. Oswald,** Koblenz (1896).
94. Frau **Rob. Peill, Paula** geb. **Korte,** Köln (1901).
95. Herr Geh. Regierungsrat **Ludwig Pelzer,** Oberbürgermeister a. D., Aachen (1896).
96. „ **Eugen Pfeifer,** Gutsbesitzer, Köln (1892).
97. „ Geh. Kommerzienrat **Karl Poensgen,** Düsseldorf (1907).
98. „ Geh. Kommerzienrat Dr. phil. h. c. **Emil vom Rath,** Stadtverordneter, Köln (1881).
99. „ Wirkl. Geh. Oberjustizrat **Adolf Ratjen,** Oberlandesgerichtspräsident, Düsseldorf (1881).
100. „ **Eug. Wilh. v. Rautenstrauch,** Kaufmann, Köln (1908).
101. Der Kreis **Rees** (1897).
102. Herr Geh. Oberjustizrat **Karl Reichensperger,** Landgerichtspräsident a. D., Koblenz (1896).
103. Die Stadt **Remscheid** (1902).
104. Herr Generaldirektor **Oskar Ritter,** Köln (1909).
105. „ Kommerzienrat **Louis Röchling,** Völklingen (1910).
106. Die Stadt **Saarbrücken** (1910).
107. Se. Durchlaucht der **Fürst Alfred zu Salm-Reifferscheid,** Schloß Dyck (1902).
108. Herr Kommerzienrat **Karl Scheibler,** Fabrikbesitzer, Kgl. Niederländischer Konsul, Köln (1896).
109. Frau Geh. Kommerzienrat **Wilh. Scheidt, Auguste** geb. **Holthaus,** Kettwig a. d. Ruhr (1899).
110. Herr **Emil Schleicher,** Messingfabrikant, Stolberg (Rhld.) (1905).
111. „ **Alfred Schmidt,** Kaufmann, Köln-Lindenthal (1911).
112. Herr Kommerzienrat Dr. jur. **Rich. Schnitzler,** Kgl. Schwed. Konsul, Köln (1906).

113. Frau **Alexander Schoeller, Adele** geb. **Carstanjen,** Düren (1892).
114. Herr Kommerzienrat **Arnold Schoeller,** Düren (1905).
115. „ **Hugo Schoeller,** Düren (1911).
116. „ Dr. **Klemens Freiherr v. Schorlemer,** Exzellenz, Kgl. Kammerherr, Staatsminister und Minister für Landwirtschaft, Domänen und Forsten, Berlin (1899).
117. Herr Oberregierungsrat a. D. **Heinr. Schröder,** Köln-Bayenthal (1910).
118. „ Oberregierungsrat a. D. **Paul Schuch,** Köln (1910).
119. „ Kommerzienrat Dr. **Gust. Seligmann,** Koblenz (1911).
120. „ Kommerzienrat **Mor. Seligmann,** Bankier, Köln (1906).
121. „ **Graf Franz von Spee,** Exzellenz, Kgl. Kammerherr und Schloßhauptmann von Düsseldorf, Mitglied des Herrenhauses, Schloß Heltorf (1885).
122. Herr Dr. jur. **Karl Stein,** Gerichtsassessor a. D., Trier (1909).
123. Frau **Paul Stein, Elise** geb. **von Mevissen,** Köln (1888).
124. Herr **Hugo Stinnes,** Hüttenbesitzer, Mülheim a. d. Ruhr (1905).
125. Frau **Hugo Stinnes-Coupienne,** Mülheim a. d. Ruhr (1905).
126. Herr Kommerzienrat **Heinr. Stollwerck,** Köln (1907).
127. Frau **Ida** Freifrau **v. Stumm-Halberg,** Schloß Halberg (1910).
128. Herr Kommerzienrat **George Talbot,** Fabrikbesitzer, Aachen (1907).
129. Der Herr **Bischof von Trier,** Dr. **Felix Korum,** Trier (1886).
130. Die Stadt **Trier** (1881).
131. Herr **Louis Vopelius,** Glashüttenbesitzer, Sulzbach b. Saarbrücken (1903).
132. „ Kommerzienrat **Fritz Vorster,** Fabrikbesitzer, Köln-Marienburg (1906).
133. „ Geh. Kommerzienrat **Julius Vorster,** Fabrikbesitzer, Köln (1892).
134. „ Kommerzienrat **Karl Wahlen,** Fabrikbesitzer, Köln (1898).
135. „ Geh. Kommerzienrat **Julius Wegeler,** Koblenz (1881).
136. „ Justizrat **Wilh. Weisweiler,** Notar, Köln (1911).
137. „ **Peter Werhahn,** Kaufmann, Neuß (1908).
138. „ Kommerzienrat **Hans Zanders,** Fabrikbesitzer, Berg.-Gladbach (1900).
139. Frau **Rich. Zanders, Anna** geb. **v. Siemens,** Haus Leerbach (1907).
140. Herr N. N. (1900).

Verstorbene Patrone.

Ihre Majestät die **Kaiserin** und **Königin Augusta** (1881), † 1890 Jan. 7.
Ihre Majestät die **Kaiserin** und **Königin Friedrich** (1895), † 1901 Aug. 5.

1. Herr Geh. Kommerzienrat **Otto Andreae,** Köln (1889), † 1910 Febr. 12.
2. Se. Durchlaucht der **Prinz Philipp von Arenberg,** Geistl. Rat, Eichstätt (1881), † 1906 Aug. 11.
3. Herr Wirkl. Geheimrat Dr. **von Bardeleben,** Exzellenz, Oberpräsident a. D., Berlin (1881), † 1890 Jan. 8.
4. Herr Professor Dr. **Julius Baron,** Bonn (1892), † 1898 Juni 9.
5. „ **Friedr. Wilh. Blees,** Kais. Bergmeister, Queuleu bei Metz (1895), † 1895 Aug. 16.
6. Frau **F. W. Blees,** Queuleu (1895), † 1898 Juni 16.
7. Herr Geh. Kommerzienrat **Eugen von Boch,** Mettlach (1889), † 1898 Nov. 12.
8. Frau **Elis. Braun,** geb. **Freiin v. Stumm,** Saarbrücken (1902), † 1911 Juni 30.
9. Herr **Peter von Carnap,** Elberfeld (1881), † 1904 Aug. 18.
10. „ **Adolph von Carstanjen,** Berlin (1883), † 1900 Juni 24.
11. Frau **Adolph von Carstanjen,** Berlin (1900), † 1905 März 18.
12. Herr Dr. med. **H. J. R. Claessen,** Köln (1881), † 1883 Okt. 17.
13. „ Geheimrat Dr. **Karl Ad. Ritter von Cornelius,** München (1881), † 1903 Febr. 10.
14. „ Kommerzienrat **Joh. Cüpper,** Aachen (1893), † 1910 Jan. 8.
15. „ Wirkl. Geheimrat Dr. **Heinrich von Dechen,** Exzellenz, Bonn (1881), † 1889 Febr. 5.
16. Frau Geheimrat **Lila Deichmann-Schaaffhausen,** Köln (1881), † 1888 Juli 7.
17. Herr Kommerzienrat **Otto Deichmann,** Köln (1902), † 1911 Jan. 24.
18. „ Kommerzienrat **Theodor Deichmann,** Köln (1881), † 1895 Juli 25.
19. Frau Kommerzienrat **Theodor Deichmann,** Köln (1895), † 1901 April 7.

20. Herr **Jakob Graf und edler Herr von und zu Eltz,** Vukovar (1900), † 1906 Juni 26.
21. „ **Karl Graf und edler Herr von und zu Eltz,** Eltville (1881), † 1900 Mai 26.
22. „ **August Elven,** Köln (1889), † 1891 April 28.
23. „ **Ludwig Levin Frhr. von Elverfeldt,** Elberfeld (1881), † 1885 Mai 23.
24. „ **Johann Maria Farina,** Köln (1889), † 1892 Febr. 26.
25. Frau **Heinr. Foerster,** Kempen (1892), † 1904 Mai 16.
26. Herr Geh. Kommerzienrat **Karl Friederichs,** Remscheid (1897), † 1906 April 22.
27. „ **Gisb. Graf v. Fürstenberg-Stammheim,** Exzellenz, Stammheim (1889), † 1908 März 28.
28. „ **Freiherr Theodor von Geyr zu Schweppenburg,** Kgl. Kammerherr, beigeordneter Bürgermeister, Aachen (1881), † 1882 Juli 3.
29. Herr **Wilh. Gobbers,** Krefeld (1900), † 1906 April 27.
30. Frau **Friedr. Grillo,** Essen (1895), † 1904 April 20.
31. Herr Kommerzienrat Dr. **Herm. Grüneberg,** Köln (1890), † 1894 Juni 7.
32. Frau Kommerzienrat Dr. **Herm. Grüneberg** (1894), † 1908 April 3.
33. Herr Geh. Kommerzienrat **Emil Haldy,** St. Johann (1889), † 1901 Nov. 25.
34. „ Geh. Kommerzienrat **Hugo Haniel,** Ruhrort (1881), † 1893 Dez. 15.
35. „ Geh. Kommerzienrat **Alex. von Heimendahl,** Krefeld (1888), † 1890 Dez. 29.
36. „ Geh. Kommerzienrat **Aug. Heuser,** Köln (1894), † 1903 Aug. 24.
37. „ Geh. Oberjustizrat **Alfred Freiherr v. Hilgers,** Koblenz (1895), † 1910 Dez. 10.
38. „ **Eberhard Hoesch,** Düren (1891), † 1907 Nov. 6.
39. „ Geh. Kommerzienrat **Leop. Hoesch,** Düren (1889), † 1899 April 21.
40. „ Geh. Justizrat Prof. Dr. **Herm. Hüffer,** Bonn (1897), † 1905 März 15.
41. „ **Otto Jordan,** Koblenz (1895), † 1900 April 9.
42. „ **Ernst Koenigs,** Köln (1898), † 1904 Juli 24.
43. „ Kommerzienrat **F. W. Koenigs,** Köln (1881), † 1882 Okt. 6.
44. „ Kardinal-Erzbischof Dr. **Phil. Krementz,** Köln (1886), † 1899 Mai 6.
45. „ Wirkl. Geheimrat Dr. **F. A. Krupp,** Exzellenz, Bredeney (1884), † 1902 Nov. 22.
45. „ **Georg Küppers-Loosen,** Köln (1899), † 1910 Sept. 18.
47. „ **Heinr. C. Kuetgens,** Köln-Sülz (1904), † 1910 Nov. 13.
48. „ Geh. Kommerzienrat **Eugen Langen,** Köln (1881), † 1895 Okt. 2.
49. „ **Ernst Leyendecker,** Köln (1893), † 1902 Febr. 6.
50. „ Kommerzienrat **Wilhelm Leyendecker,** Köln (1889), † 1891 Juni 18.
51. „ **Theodor Freiherr von Liebieg,** Schloß Gondorf (1889), † 1891 Sept. 8.
52. „ **Ludwig von Lilienthal,** Elberfeld (1881), † 1893 Juni 1.
53. „ Geh. Justizrat Prof. Dr. **Hugo Loersch,** Bonn (1890), † 1907 Mai 10.
54. „ Geh. Kommerzienrat **Gust. v. Mallinckrodt,** Köln (1896), † 1904 März 6.
55. „ Kommerzienrat **Julius Marcus,** Köln (1889), † 1893 Jan. 4.
56. „ Geh. Kommerzienrat Dr. **Gustav von Mevissen,** Köln (1881), † 1899 Aug. 13.
57. Frau Geh. Kommerzienrat Dr. **Gustav von Mevissen,** Köln (1899), † 1901 Nov. 10.
58. Herr Geh. Kommerzienrat **Gust. Michels,** Köln (1881), † 1909 Juli 24.
59. „ **Graf Ernst von Mirbach-Harff,** Schloß Harff (1882), † 1901 Mai 29.
60. „ **Graf Wilh. von Mirbach-Harff,** Schloß Harff (1881), † 1882 Juni 19.
61. „ Geh. Medizinalrat Prof. Dr. **Albert Mooren,** Düsseldorf (1881), † 1899 Dez. 31.
62. „ **Hermann von Mumm,** Kgl. Dän. Generalkonsul, Köln (1881), † 1887 Juli 16.
63. „ **August Neven DuMont,** Köln (1889), † 1896 Sept. 7.
64. „ **Emil Oelbermann,** Köln (1893), † 1897 Mai 1.
65. „ Geh. Regierungsrat **Dagobert Oppenheim,** Köln (1881), † 1889 Juli 25.
66. „ **Ed. Frhr. v. Oppenheim,** Köln (1889), † 1909 Jan. 15.
67. „ **Wilh. Peill,** Köln (1896), † 1901 April 4.
68. „ Kommerzienrat **Emil Pfeifer,** Köln (1881), † 1889 Sept. 20.
69. „ Kommerzienrat **Val. Pfeifer,** Köln (1889), † 1909 Nov. 14.
70. Frau Kommerzienrat **Val. Pfeifer,** Köln (1910), † 1911 Nov. 27.
71. Herr **Eduard Puricelli,** Trier (1881), † 1893 Dez. 4.
72. Frau **Ed. Puricelli,** Trier (1893), † 1899 Febr. 5.
73. „ **Fanny Puricelli,** Rheinböllerhütte (1881), † 1896 Nov. 16.
74. Herr **Artur vom Rath,** Köln (1897), † 1901 Aug. 23.

75. Herr Kommerzienrat **Eugen Rautenstrauch,** Köln (1891), † 1900 Mai 18.
76. Frau Kommerzienrat **Eugen Rautenstrauch,** Köln (1901), † 1903 Dez. 30.
77. Herr Kommerzienrat **Val. Rautenstrauch,** Trier (1881), † 1884 Okt. 19.
78. „ Geh. Kommerzienrat **Karl Röchling,** Saarbrücken (1895), † 1910 Mai 26.
79. „ Wirkl. Geheimrat Dr. **Franz von Rottenburg,** Bonn (1897), † 1907 Febr. 14.
80. „ Geh. Kommerzienrat **Wilh. Scheidt,** Kettwig (1894), † 1896 März 27.
81. „ **Herm. Schelleckes,** Krefeld (1902), † 1911 Febr. 4.
82. „ Weihbischof Dr. **Herm. Jos. Schmitz,** Köln (1895), † 1899 Aug. 21.
83. „ **Alexander Schöller,** Düren (1890), † 1892 Febr. 26.
84. „ Beigeordneter **Ludw. Friedr. Seyffardt,** Krefeld (1888), † 1901 Jan. 26.
85. „ Erzbischof Dr. **Hubert Simar,** Köln (1900), † 1902 Mai 24.
86. „ **Graf August von Spee,** Kgl. Kammerherr, Schloßhauptmann von Brühl, Schloß Heltorf (1881), † 1882 Aug. 25.
87. Herr Kommerzienrat **Konrad Startz,** Aachen (1889), † 1893 Sept. 30.
88. Frau Kommerzienrat **Konrad Startz,** Aachen (1893), † 1907 Okt. 15.
89. Herr **Lebrecht Stein,** Langenberg (1889), † 1903 Mai 14.
90. „ Kommerzienrat **Pet. Jos. Stollwerck,** Köln (1900), † 1906 März 17.
91. „ Landgerichts-Referendar **Adolf Wekbeker,** Düsseldorf (1881), † 1882 Nov. 16.
92. „ Kommerzienrat **Viktor Wendelstadt,** Köln (1881), † 1884 Juli 15.
93. Se. Durchlaucht der Fürst **Wilh. zu Wied** (1881), † 1907 Okt. 22.
94. Herr **Ernst Zais,** München, † 1903 Juli 7. (Vermächtnis).
95. „ **Richard Zanders,** Berg.-Gladbach (1893), † 1906 März 28.
96. „ Kommerzienrat **Eug. van der Zypen** (1907), † 1910 März 21.

Vorstand der Gesellschaft.

Prof. Dr. **Joseph Hansen,** Archivdirektor, Köln-Lindenthal, Lindenburger Allee 35, Vorsitzender.
Geh. Regierungsrat Dr. **Moriz Ritter,** Professor, Bonn, Riesstraße 6, stellvertretender Vorsitzender.
Geh. Regierungsrat Dr. **Aloys Schulte,** Professor, Bonn, Buschstraße 81, Schriftführer.
Geh. Archivrat Dr. **Theod. Ilgen,** Archivdirektor, Düsseldorf, Fischerstraße 85, stellvertr. Schriftführer.
Dr. jur. **Gustav von Mallinckrodt,** Köln, Sachsenring 77, Schatzmeister.
Geh. Kommerzienrat Dr. **Emil vom Rath,** Köln, Kaiser-Wilhelm-Ring 15, stellvertr. Schatzmeister.
Geh. Regierungsrat Dr. **v. Bezold,** Professor, Bonn.
Geh. Regierungsrat Dr. **Clemen,** Professor, Bonn.
Geh. Regierungsrat Dr. **Franck,** Professor, Bonn.
Kommerzienrat **Arnold v. Guilleaume,** Köln.
Geh. Kommerzienrat **Joh. N. Heidemann,** Köln.
Geh. Regierungsrat Dr. **Nissen,** Professor, Bonn.
Dr. **Oehler,** Oberbürgermeister, Düsseldorf.
Geh. Oberjustizrat **Reichensperger,** Landgerichtspräsident a. D., Koblenz.
Geh. Archivrat Dr. **Reimer,** Archivdirektor, Koblenz.
Geh. Justizrat Dr. **Stutz,** Professor, Bonn.
Veltman, Oberbürgermeister, Aachen.
Wallraf, Oberbürgermeister, Köln.

Vertreter des Provinzialverbandes im Vorstande.

Herr Dr. **v. Renvers,** Regierungspräsident a. D., Landeshauptmann der Rheinprovinz, Düsseldorf.

Ehrenmitglieder des Vorstandes.

Wirkl. Geh. Oberjustizrat **Ratjen,** Oberlandesgerichtspräsident, Düsseldorf.
Geh. Hofrat Dr. **Gothein,** Professor, Heidelberg.
v. Becker, Wirkl. Geheimrat, Oberbürgermeister a. D., Exzellenz, Berlin.

Publikationen
der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde.

I. Kölner Schreinsurkunden des 12. Jahrhunderts, Quellen zur Rechts- und Wirtschaftsgeschichte der Stadt Köln, herausgegeben von Robert Hoeniger. Bonn, E. Weber (Julius Flittner), 1884—1894.
Erster Band (1884—1888), Ladenpreis br. M. 21.45.
Zweiter Band, erste Hälfte (1893), Ladenpreis br. M. 17.50.
Zweiter Band, zweite Hälfte (1894). Mit einer Erklärung der deutschen Wörter von J. Franck und einer photolithographischen Beilage. Ladenpreis br. M. 22.—.

II. Briefe von Andreas Masius und seinen Freunden 1538—1573, herausgegeben von Max Lossen. Leipzig, Dürr, 1886.
Ladenpreis br. M. 11.40, geb. M. 12.50.

III, IV. Das Buch Weinsberg, Kölner Denkwürdigkeiten aus dem 16. Jahrhundert, bearbeitet von Konstantin Höhlbaum, Leipzig, A. Dürr, 1886, 1887.
Erster Band, 1518—1551 (1886), Ladenpreis br. M. 9.—, geb. M. 10.—
Zweiter Band, 1552—1557 (1887), Ladenpreis br. M. 10.—, geb. M. 11.—. Fortsetzung s. unten Nr. XVI.

V. Der Koblenzer Mauerbau, Rechnungen 1276—1289, bearbeitet von Max Bär. Leipzig, A. Dürr, 1888.
Ladenpreis M. 3.60, geb. M. 4.50.

VI. Die Trierer Ada-Handschrift, bearbeitet und herausgegeben von K. Menzel, P. Corssen, H. Janitschek, A. Schnütgen, F. Hettner, K. Lamprecht. Leipzig, A. Dürr, 1889.
Ladenpreis kart. M. 80.—, geb. M. 86.—.

VII. Die Legende Karls des Großen im 11. und 12. Jahrhundert, herausgegeben von Gerhard Rauschen. Mit einem Anhang über Urkunden Karls des Großen und Friedrichs I. für Aachen von Hugo Loersch. Leipzig, Duncker & Humblot, 1890.
Ladenpreis br. M. 4.80, geb. M. 5.60.

VIII. Die Matrikel der Universität Köln 1389 bis 1559, bearbeitet von Hermann Keussen. Bonn, H. Behrendt, 1892.
Erster Band, 1389—1466 (1892), in zwei Hälften. Ladenpreis br. M. 18.—, geb. M. 21.—.

IX. Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit. Johann Jakob Merlos, neu bearbeitete und erweiterte Nachrichten von dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler, herausgegeben von Eduard Firmenich-Richartz unter Mitwirkung von Hermann Keussen. Mit zahlreichen bildlichen Beilagen. Düsseldorf, L. Schwann, 1895.
Ladenpreis br. M. 45.—.

X. Akten zur Geschichte der Verfassung und Verwaltung der Stadt Köln im 14. und 15. Jahrhundert, bearbeitet von Walter Stein. Bonn, H. Behrendt, 1893—1895.
Erster Band, Verfassung und Gerichtswesen (1893). Ladenpreis br. M. 18.—.
Zweiter Band, Verwaltung, mit Registern zu beiden Bänden (1895). Ladenpreis br. M. 16.—.

XI. Landtagsakten von Jülich-Berg, 1400—1610, herausgegeben von Georg von Below. Düsseldorf, L. Voß & Cie., 1895—1907.
Erster Band, 1400—1562 (1895). Ladenpreis br. M. 15.—.
Zweiter Band, 1563—1589 (1907). Ladenpreis br. M. 24.—.

XII. Geschichtlicher Atlas der Rheinprovinz, im Auftrage des Provinzialverbandes herausgegeben von der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde. Bonn, H. Behrendt, 1894—1909.

a) Karten.

1. Karte der Rheinprovinz unter französischer Herrschaft im Jahre 1813, entworfen und gezeichnet von Konstantin Schulteis (1894). Maßstab 1 : 500 000. Ladenpreis M. 4.50.
2. Karte der politischen und administrativen Einteilung der heutigen Rheinprovinz im Jahre 1789, bearbeitet und entworfen von Dr. Wilhelm Fabricius, gezeichnet von Georg Pfeiffer. 7 Blätter (1894). Maßstab 1 : 160 000. Übersicht der Staatsgebiete (1898). Maßstab 1 : 500 000. Ladenpreis M. 34.50.
3. Die Rheinprovinz im Jahre 1789. Übersicht der Kreiseinteilung, bearbeitet und entworfen von Dr. W. Fabricius (1897). Maßstab 1 : 500 000. Ladenpreis M. 4.50.
4. Karte der Rheinprovinz unter preußischer Verwaltung im Jahre 1818, entworfen und gezeichnet von Konstantin Schulteis (1895). Maßstab 1 : 500 000. Ladenpreis M. 4.50.
5. Kirchliche Organisation und Verteilung der Konfessionen im Bereich der heutigen Rheinprovinz um das Jahr 1610, bearbeitet von Dr. W. Fabricius. 4 Blätter (1903). Maßstab 1 : 250 000. Ladenpreis M. 18.—.
6. Kirchliche Organisation im Bereich der heutigen Rheinprovinz am Ende des Mittelalters (um 1450), bearbeitet und entworfen von Dr. W. Fabricius (1909). Maßstab 1 : 500 000. Ladenpreis M. 4.50.

b) Erläuterungen.

Erster Band: Die Karten von 1813 und 1818, von Konst. Schulteis (1895). Ladenpreis br. M. 4.50, geb. M. 5.50.
Zweiter Band: Die Karte von 1789, von Dr. W. Fabricius (1898). Ladenpreis br. M. 18.—, geb. M. 20.—.
Dritter Band: Das Hochgericht Rhaunen, von Dr. W. Fabricius (1901). Ladenpreis br. M. 4.80, geb. M. 5.80.
Vierter Band: Das Fürstentum Prüm, von Herm. Forst (1903). Ladenpreis br. M. 4.80, geb. M. 5.80.
Fünfter Band: Die beiden Karten der kirchlichen Organisation, 1450 und 1610, von Dr. W. Fabricius.
Erste Hälfte. Die Kölnische Kirchenprovinz (1909). Ladenpreis br. M. 12.—, geb. M. 13.—.

XIII. Geschichte der Kölner Malerschule. 131 Lichtdrucktafeln mit erklärendem Text, herausgegeben von Ludwig Scheibler und Karl Aldenhoven. Lübeck, Joh. Nöhring, 1902.
Ladenpreis M. 160.—; Text allein M. 12.—.

XIV. Rheinische Akten zur Geschichte des Jesuitenordens 1542—1582, bearbeitet von Joseph Hansen. Bonn, H. Behrendt, 1896.
Ladenpreis M. 20.—.

XV. Die Kölner Stadtrechnungen des Mittelalters, mit einer Darstellung der Finanzverwaltung, bearbeitet von Richard Knipping. Bonn, H. Behrendt, 1897, 1898.
Erster Band: Die Einnahmen und die Entwicklung der Staatsschuld (1897). Ladenpreis br. M. 18.—.
Zweiter Band: Die Ausgaben (1898). Ladenpreis br. M. 22.—.

XVI. Das Buch Weinsberg. Kölner Denkwürdigkeiten aus dem 16. Jahrhundert, bearbeitet von Friedr. Lau. Bonn, P. Hanstein, 1897, 1898.
Erster und zweiter Band s. oben Nr. III, IV.
Dritter Band: 1578—1587 (1897), Ladenpreis br. M. 10.—, geb. M. 11.—.
Vierter (Schluß-) Band: 1588—1597 (1898). Ladenpreis br. M. 9.—, geb. M. 10.—.

XVII. Urkunden und Akten zur Geschichte der Verfassung und Verwaltung der Stadt Koblenz bis zum Jahre 1500, bearbeitet von Max Bär. Bonn, H. Behrendt, 1897.
Ladenpreis br. M. 6.—.

XVIII. Die Weistümer der Rheinprovinz. Erste Abteilung: Die Weistümer des Kurfürstentums Trier. Bonn, H. Behrendt, 1900.
Erster Band: Oberamt Boppard, Hauptstadt und Amt Koblenz, Amt Bergpflege, herausgegeben von Hugo Loersch (1900). Ladenpreis kart. M. 9.—.

XIX. Übersicht über den Inhalt der kleineren Archive der Rheinprovinz. Bonn, H. Behrendt, 1899—1909.

Erster Band: Kreise Köln (Land), Neuß, Krefeld, St. Goar, M.Gladbach, Grevenbroich, Bergheim, Düsseldorf, Bonn, Rheinbach, Euskirchen, Mülheim a. Rh., Wipperfürth, Gummersbach, Waldbröl, Sieg, bearbeitet von A. Tille (1899). Ladenpreis br. M. 6.—.

Zweiter Band: Kreise Jülich, Mayen, Erkelenz, Geilenkirchen, Heinsberg, Düren, Aachen (Land), bearbeitet von A. Tille und J. Krudewig (1904). Ladenpreis br. M. 6.—.

Dritter Band: Kreise Schleiden, Kochem, Prüm, Eupen, Montjoie, Malmedy, bearbeitet von J. Krudewig (1909). Ladenpreis br. M. 6.—.

XX. Rheinische Urbare. Sammlung von Urbaren und anderen Quellen zur rheinischen Wirtschaftsgeschichte. Bonn, H. Behrendt, 1902—1906.

Erster Band: Die Urbare von St. Pantaleon in Köln, herausg. von B. Hilliger (1902). Ladenpr.br. M. 18.—.

Zweiter Band: Die Urbare der Abtei Werden a. d. Ruhr, herausgegeben von R. Kötzschke. Erste Hälfte: Die Urbare vom 9.—13. Jahrhundert (1906). Ladenpreis br. M. 15.—.

XXI. Die Regesten der Erzbischöfe von Köln im Mittelalter. Bonn, P. Hanstein, 1901—1909.

Erster Band: ist noch nicht erschienen.

Zweiter Band: 1100—1205, bearbeitet von R. Knipping (1901). Ladenpreis kart. M. 22.—, geb. in Leinen M. 22.50, halbfranz M. 25.—.

Dritter Band: 1205—1304, bearbeitet von R. Knipping.

Erste Hälfte: 1205—1261 (1909). Ladenpreis br. M. 15.50, geb. in Leinen M. 17.—.

XXII. Die Kölner Zunfturkunden nebst anderen Kölner Gewerbeurkunden bis zum Jahre 1500, bearbeitet von Heinr. von Loesch. 2 Bände. Bonn, P. Hanstein, 1907.

Ladenpreis br. M. 40.—, geb. M. 42.—.

XXIII. Urkunden und Regesten zur Geschichte der Rheinlande aus dem Vatikanischen Archiv, gesammelt und bearbeitet von Heinrich Volbert Sauerland. Bonn, P. Hanstein, 1902—1910.

Erster Band: 1294—1326 (1902). Ladenpreis br. M. 14.—, geb. in Leinen M. 15.—, halbfranz M. 16.—.

Zweiter Band: 1327—1342 (1902). Ladenpreis br. M. 17.—, geb. M. 18.— bzw. M. 19.—.

Dritter Band: 1342—1352 (1905). Ladenpreis br. M. 15.50, geb. M. 16.50 bzw. M. 17.50.

Vierter Band: 1353—1362 (1907). Ladenpreis br. M. 13.—, geb. M. 14.— bzw. M. 15.—.

Fünfter Band: 1362—1378 (1910). Ladenpreis br. M. 21.—, geb. M. 22.50.

Sechster Band: 1378—1399 (1912), herausgegeben von Herm. Thimme. Ladenpreis br. M. 18.—, geb. M. 19.50.

XXIV. Der Buchdruck Kölns bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Inkunabelbibliographie von Ernst Voullième. Bonn, H. Behrendt, 1903.

Ladenpreis br. M. 25.—, geb. M. 26.—.

XXV. Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande, von Paul Clemen. Tafelband (64 Tafeln). Düsseldorf, L. Schwann. 1905.

Ladenpreis geb. M. 75.—.

XXVI. Kölnische Konsistorialbeschlüsse. Presbyterial-Protokolle der heimlichen Kölnischen Gemeinde, 1572 - 1596, bearbeitet von Eduard Simons. Bonn, P. Hanstein, 1905.

Ladenpreis br. M. 18.—, geb. M. 19.—.

XXVII. Rheinische Siegel. Bonn, P. Hanstein, 1906—1910.

Erste Lieferung: Die Siegel der Erzbischöfe von Köln (948—1795), 32 Lichtdrucktafeln mit erläuterndem Text, bearbeitet von W. Ewald (1906). Ladenpreis in Mappe M. 12.50.

Zweite Lieferung: Die Siegel der Erzbischöfe von Trier (956—1795), 21 Lichtdrucktafeln mit erläuterndem Text, bearbeitet von W. Ewald (1910). Ladenpreis in Mappe M. 10.—.

XXVIII. Jülich-Bergische Kirchenpolitik am Ausgange des Mittelalters und in der Reformationszeit, von Otto R. Redlich. Bonn, P. Hanstein, 1907—1911.

Erster Band: Urkunden und Akten 1400—1553 (1907). Ladenpreis br. M. 20.—, geb. M. 21.—.

Zweiter Band: Visitationsprotokolle und Berichte. Erster Teil: Jülich (1533—1589) mit urkundl. Beil. von 1424—1559 (1911). Ladenpreis br. M. 32.—, geb. M. 34.—.

XXIX. Quellen zur Rechts- und Wirtschaftsgeschichte der rheinischen Städte. Bonn, P. Hanstein, 1907.

A. Bergische Städte.

Erster Band: Siegburg, bearbeitet von F. Lau (1907). Ladenpreis br. M. 12.—, geb. M. 13.—.

Zweiter Band: Blankenberg, bearbeitet von E. Kaeber, und Deutz, bearbeitet von B. Hirschfeld (1911). Ladenpreis br. M. 10.—, geb. M. 11.20.

B. Kurkölnische Städte.

Erster Band: Neuß, bearbeitet von F. Lau (1911). Ladenpreis br. M. 23.—, geb. M. 24.50.

XXX. Die Münzen von Trier. Bonn, P. Hanstein, 1908.
Erster Teil: ist noch nicht erschienen.
Zweiter Teil: Beschreibung der neuzeitlichen Münzen von 1556—1794. Mit 21 Lichtdrucktafeln, bearbeitet von Dr. F. von Schrotter (1908). Ladenpreis br. M. 15.—, geb. M. 17.—.

Preisschriften der Mevissen-Stiftung,

gekrönt und herausgegeben von der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde.

1. Lau, Friedrich, Entwicklung der kommunalen Verfassung und Verwaltung Kölns von den Anfängen bis zum Jahre 1396. Bonn, H. Behrendt, 1898.
Ladenpreis br. M. 8.—, halbfranz geb. M. 9.50.
2. Keussen, Hermann, Topographie der Stadt Köln im Mittelalter. Zwei Bände nebst einer Mappe mit Karten und Beigaben. Bonn, P. Hanstein, 1910.
Ladenpreis br. M. 50.—, halbfranz M. 60.—.
3. Oidtmann, Heinrich, Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. Düsseldorf, L. Schwann, 1912, 1. Band.

Herrn Domkapitular

Dr. theol. et phil. Alexander Schnütgen

ordentlichem Honorarprofessor an der Universität Bonn

Ehrenbürger der Stadt Köln

in dankbarer Verehrung

gewidmet

vom Verfasser.

Vorwort.

Im Jahre 1906 wurde vom Vorstand der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde zu Köln ein Preisausschreiben erlassen: Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. Die einstimmig vom Preisgericht anerkannte und zur Drucklegung empfohlene Schrift des Verfassers bildet den Kern der vorliegenden Arbeit. Den Preisrichtern, Herren Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Paul Clemen zu Bonn, Glasmaler Prof. Fritz Geiges zu Freiburg i. B., Archivdirektor Prof. Dr. J. Hansen zu Köln, Prof. Dr. Rudolf Rahn zu Zürich und Domkapitular Prof. Dr. Alexander Schnütgen zu Köln sei für die mühevolle Durchsicht und Beurteilung der Aufgabe herzlichst gedankt. Reicher Dank gebührt der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde sowie dem Rheinischen Provinzialverband, welche die Veröffentlichung des Buches ermöglichten. Besonderer Dank gebührt ferner den Stiftern der farbigen Tafeln, den Herren Albert Freiherr von Oppenheim zu Köln, Geh. Kommerzienrat Joh. N. Heidemann zu Köln und dem Vorstand des Altenberger Domvereins. Auch Herr Prof. Dr. Firmenich-Richartz zu Bonn, die Verwaltung des städtischen Kunstgewerbemuseums zu Köln, Herr Direktor Dr. Creutz, sowie der Konservator der Schnütgensammlung, Herr Dr. Witte, haben sich um das vorliegende Werk mannigfach verdient gemacht.

Der Verfasser dankt weiter für das Entgegenkommen des Oberhofmarschallamtes Seiner Majestät des Kaisers, des Hofmarschallamtes Seiner Königl. Hoheit des Prinzen Heinrich von Preußen, des Provinzial-Denkmälerarchivs zu Bonn, damals unter Leitung des derzeitigen Provinzialkonservators Prof. Dr. Renard stehend, des Germanischen Museums zu Nürnberg, des Freiherrn Joachim von Bethmann Hollweg, der verschiedenen Pfarrverwaltungen, des Dompropstes Dr. Berlage, endlich den Glasmalern F. X. Zettler zu München und A. Linnemann zu Frankfurt am Main.

Wenn ich bei Anführung älterer Quellen häufiger auf meine früheren Arbeiten zurückgreife, so geschieht dies, um mir bezüglich einer ganzen Reihe neuer, inzwischen anderweitig bestätigter Auffassungen das Vorrecht zu sichern. Die in ihrer Wirkung wohlgelungenen Farbendrucke, deren farbige Vorlagen von dem länger als 22 Jahre in meiner Kunstwerkstätte tätigen Herrn Leo Redner hergestellt wurden, zeigen naturgemäß die Mängel des Dreifarbendruckes. Soweit die übrigen Abbildungen in der Linnicher Werkstätte oder an sonst bequemen Standorten aufgenommen werden konnten, brauchen sie die Kritik nicht zu scheuen. Bei einer Anzahl von Aufnahmen, deren Klischees unklar und fleckig geworden sind, bestanden unüberwindliche technische Schwierigkeiten. Die weitaus größte Anzahl der Bilder wurde in Linnich selbst oder seitens der dortigen Werkstätte hergestellt. Fast alle mußten in ihrer Hauptzeichnung von erfahrenen Mitarbeitern verstärkt werden. Die übrigen Photographien wurden von Herrn Emil Hermann zu Köln und von Herrn Dr. Franz Stödtner in Berlin geliefert, soweit nicht bei den Abbildungen ein anderer Vermerk angebracht ist. Übrigens ist nicht allein die in ihrem seltenen Leuchten kaum zu erreichende Farbenpracht bei Nachbildung alter Glasgemälde wünschenswert, sondern vor allem die allgemeine Anlage, die äußerst geschickte Raumaufteilung, die ungemein reiche Vielseitigkeit in der Ausstattung zu bewundern. Einzelne alte Glasmaler haben es meisterhaft verstanden, die Fensterfläche mannigfaltig zu zergliedern, einzuteilen und doch wieder den Gesamtraum einheitlich zusammenzufassen. Hier bietet das Lichtbild die einzig zuverlässige Unterlage; das zeigen frühere zeichnerische Leistungen zur Genüge. Bei manchen von ihnen kann man nur noch erraten, daß sie eigentlich Glasmalereien darstellen sollen. Dem wirklich tüchtigen Zeichner unserer Zeit werden unbewußt vermeintliche Verbesserungen unterlaufen. Deshalb ist, wenn man das Alte würdigen will, das Lichtbild unter allen Umständen vorzuziehen, um so mehr, als es den derzeitigen Erhaltungszustand festlegt. Übrigens sollen die Abbildungen nur gewissermaßen als Wegweiser dienen und nach Besichtigung der Urbilder das Gedächtnis unterstützen.

Ältere Vorarbeiten standen entweder gar nicht oder allenfalls kümmerlich zu Gebote. An und für sich verdienstvolle Einzelleistungen — ich nenne die Werke von Müller, Moller, Boisserée, Geerling, Freiherrn v. Bibra u. a. — genügten nicht, weil sie eben mit den mangelhaften Darstellungsmitteln ihrer Zeit zu arbeiten gezwungen waren. Der erste, der unserer Kunst wirkliches Verständnis entgegenbrachte und ein übersichtliches Gesamturteil aussprach, war der Rechtsgelehrte E. M. Gessert. Auf seine und Fiorillos Angaben haben sich die späteren unter Verzichtleistung auf selbständige, sachkundige Forschung mehr oder weniger verlassen. Infolgedessen wurden auch Irrtümer urteillos nachgeschrieben. An Wilhelm Wackernagels Buch ist der Wert in dem Reichtum der Anmerkungen zu suchen.

Der zweite Band, der dieses Buch zum Abschluß bringen wird und voraussichtlich in Jahresfrist erscheinen kann, wird die Denkmäler der späteren Periode, insbesondere jene aus der Spätgotik und der Renaissance, behandeln, ebenfalls durch ein reiches Material an Abbildungen im Text, an Lichtdrucken und Farbtafeln erläutert. Am Schlusse wird der Verfall und Untergang der rheinischen Glasmalerei untersucht und beleuchtet werden.

Linnich (Rheinland), im Februar 1912.

Der Verfasser.

Inhaltsübersicht.

Seite

Vorwort XIX

A. Einleitung. Technische Vorbemerkungen . . . . . 1—69

1. **Der Mönch Theophilus und sein Kunsthandbuch** . . . . . 5—14
   Das zweite Buch 7
   a) Die Herstellung des Glases 7
   b) Butzenscheiben 9
   c) Überfangglas 9
   d) Die künstlerischen Versuche des alten Glases 11

2. **Die Technik der Glasmalerei** . . . . . 14—44
   a) Der Werkstattbetrieb 14
   b) Die Werkzeichnung und das Zurechtsprengen der Glasstücke 23
   c) Die schwarze Malfarbe der Alten 26
   d) Die Malweise 29
   e) Der Brennofen und das Brennen in der Glasmalerei 37
   f) Bleie und Doppelbleie 40
   g) Das Zusammenfügen der Felder 41
   h) Die Befestigung der Tafeln im Fenster 42

3. **Früheste Nachrichten über durchscheinende Glasmosaiken, über Glasfenster** 44

4. **Geschichte und Bedeutung des Glaserbleies** 49

5. **Älteste Berichte über das Vorkommen von Glasmalereien** 51

6. **Die angebliche Abhängigkeit der deutschen Glasmalkunst von Frankreich** . 57

B. Die romanischen Glasgemälde (1200—1300) . . . . . 69—105

1. **Die romanischen Denkmäler** . . . . . 69—101
   a) Taben (um 1200) 69
   b) Kappenberg-Nassau (um 1200) 70
   c) Kgl. Kunstgewerbemuseum, Berlin (um 1200) 72
   d) Die Glasgemälde der Pfarrkirche St. Kunibert zu Köln (um 1230) 73
   e) Schnütgen-Museum zu Köln (um 1250) 87
   f) St.-Patroklus-Münster zu Soest (um 1200) 88
   g) Lohne b. Soest (um 1250) 89
   h) Peterslahr auf dem Westerwald (um 1250) 90
   i) Heimersheim a. d. Ahr (um 1300) 91
   k) Mittelfenster der Dreikönigenkapelle des Kölner Domes (um 1300) 95
   l) Arnsberg (um 1300) 98

2. **Darstellungen in den Glasfenstern der Frühzeit** 101

C. Die frühgotischen Glasgemälde (1270–1320) . . . . . 105—209

1. Die frühgotischen Bibelfenster . . . . . 105—128
a) Das Bibelfenster zu München-Gladbach (um 1300) 109
b) Das Bibelfenster der Stephanuskapelle im Kölner Dom (um 1300) 111
c) St.-Viktors-Kirche zu Xanten (um 1300) 114
d) St.-Florins-Kirche zu Koblenz (um 1300) 116
e) Schloß Stolzenfels (um 1300) 119
f) Limburg a. d. Lahn (um 1330) 120

2. Die einfachen Verbleiungsmuster . . . . . 128—134
a) Marienstatt-Eberbach-Arnstein (um 1230) 129
b) Wetzlar (um 1250) 130
c) Coisdorf (um 1300) 130

3. Die grauen Glasteppiche oder Grisaillen . . . . . 134—144
Altenberg (um 1300) 136

4. Die farbig durchsetzten Grisaillen und die Farbenteppiche . . . . . 144—153
a) Altenberg (um 1300) 145
b) Kölner Dom (um 1300) 149
c) Bürresheim und Kappenberg (um 1350) 150
d) Oberwesel (um 1350) 152

5. Maßwerkfüllungen 153

6. Einfache und farbig durchsetzte Grauteppiche als Bildgründe . . . . . 156—162
a) Kappenberg (um 1300) 156
b) Rheinstein (um 1320) 156
c) Kunstgewerbemuseum zu Köln (um 1320) 158
d) Germanisches Museum zu Nürnberg (um 1300) 160

7. Das Silberlot oder Kunstgelb 162

8. Die architektonischen Bildrahmen und Bekrönungen in der Glasmalerei der Gotik 166

9. Die frühgotischen Glasgemälde des Kölner Doms . . . . . 171—188
a) Die Glasgemälde des Obergadens im Chor (um 1320) 171
b) Die Verglasungsmuster und Bekrönungen der Hochfenster (um 1320) . . . 178
c) Die Standfiguren der Hochfenster (um 1320) 181
d) Geschichtliches über die Hochchorfenster 184

10. Die Glasgemälde der Chorkapellen im Kölner Dom (um 1320) 188

11. Die frühgotischen Glasgemälde im Nordquerschiff des Kölner Domes (um 1320) 199

12. Weitere frühgotische Glasgemälde im Kölner Dome (um 1320) 201

13. Köln, St. Gereon (um 1320) 204

14. Frühgotische Glasgemälde aus der Gertrudiskirche zu Köln, zurzeit auf Schloß Kappenberg (um 1320) 208

D. Die Glasgemälde aus der Epoche der Hochgotik 1320—1450 . . . 209—229

1. Die Glasgemälde im Erker der Hauskapelle des Freiherrn Albert von Oppenheim (1350) 209

2. Schloß Kappenberg und St. Florin zu Koblenz (1350) 211
3. Pfarrhaus an St. Kastor zu Koblenz (um 1350) 213
4. Sayn (um 1350) 214
5. St.-Viktors-Kirche zu Xanten (nach 1350) 214
6. Kunstgewerbemuseum und Sammlung Schnütgen zu Köln (um 1350) . . . 217
7. Das Westfenster der Abteikirche zu Altenberg (um 1380) 218
8. Soest (vor 1350) 226
9. Die Karmeliterkirche zu Boppard (um 1400) 228

E. Stifterbildnisse, Wappen und Schriften 234

F. Die Farbengebung in der Frühzeit 238

G. Die Zeichnung in der älteren Glasmalerei 241

H. Zusammenfassung 245

Gedichte sind gemalte Fensterscheiben!
Sieht man vom Markt in die Kirche hinein,
da ist alles dunkel und düster;
und so sieht's auch der Herr Philister:
der mag dann wohl verdrießlich sein
und lebenslang verdrießlich bleiben.
Kommt aber nur einmal herein!
Begrüßt die heilige Kapelle,
da ist's auf einmal farbig helle,
Geschicht' und Zierrat glänzt in Schnelle,
bedeutend wirkt ein edler Schein;
dies wird euch Kindern Gottes taugen,
erbaut euch und ergötzt die Augen!

Goethe

„Grau ist alle Theorie!" Dieses ernüchternde Wort könnte eigens als Denkspruch für eine Geschichte der Glasmalkunst und für die Würdigung ihrer Werke geprägt sein. Bezaubernd ist unbestreitbar der Anblick farbenglühender Glasgemälde, unterhaltend bei kundiger Führung die aufmerksame Besichtigung einer gut geleiteten Werkstätte; weniger anziehend dagegen, deshalb eine höchst undankbare Aufgabe, die ohne Vorführung vollendeter Farbenbilder wirklich einförmige Schilderung der alten Denkmäler. Ähnliche Einsicht mag, vielleicht halb unbewußt, die begreifliche Ursache gewesen sein, daß die lichtstrahlende Kunst der durchsichtigen Fenstermosaiken von der deutschen Kunstgeschichte arg vernachlässigt wurde. Möglich auch, daß die etwas mühsame Zugänglichkeit der obendrein weit zerstreuten Glasgemälde in Verbindung mit dem nachweislichen Fehlen der dürftigsten Fachkenntnisse ausschlaggebend war. Beruhte die Nichtbeachtung der alten Glasmalereien teilweise auf Unkenntnis, so hat ferner die Glasmalkunst des 19. Jahrhunderts fast bis zum Schluß dieses Zeitabschnittes es nur schlecht verstanden, sich selbst gebührende Achtung und damit mittelbar den alten Werken allgemeine Wertschätzung zu erwerben. Schon vor ungefähr zwei Jahrzehnten habe ich auf diese empfindliche Lücke aufmerksam gemacht. Jener Mangel erschien dem Kundigen um so unverständlicher, als die Glasmalerei geraume Zeit hindurch die unbestrittene Führung hatte, und die erhaltenen Erzeugnisse vielfach ihre ursprüngliche Frische, ihre unverfälschte Schönheit bewahrt haben.

Nichtsdestoweniger wußte ihre unvergängliche Pracht, die sie vornehmlich der Eigenwirkung des Glases verdankt, sich immer wieder volle Geltung zu verschaffen, so daß zu allen Zeiten kein anderer Kunstzweig auch nur annähernd so viel vom Volk beachtet wurde. Man betrete den Dom zu Köln, die Münster zu Straßburg, Metz, Freiburg oder Ulm, die Kirchen zu Nürnberg, Liebfrauen zu München, den Dom zu Regensburg oder die Kirchen von Königsfelden, Thann, Rothenburg oder St. Elisabeth zu Marburg, unwillkürlich sucht das Auge das Licht; man ist freudig überrascht, dort strahlende Bilder, vielfarbige Glasteppiche zu finden; sofort beim Eintritt in das weihevolle Halbdunkel der heiligen Hallen ist der erstaunte Blick gefesselt und entzückt von dem machtvollen Schein der lichtdurchwirkten Fenstermalereien. Bis zur Stunde gedenke ich gern der seltsam ergreifenden Stimmung in kleineren Gotteshäusern, in den Kapellen der Marienburg, in Maria zur Wiese in Soest, in der Imhofschen Kapelle auf dem Rochusfriedhof zu Nürnberg; niemals vergesse ich den malerischen Eindruck, den in der alten Reichsstadt die Kirche St. Martha der unregelmäßigen Zufallsanordnung der Fensterfüllungen verdankt, wo neben den farbensprühenden Chormosaiken vereinzelte Figuren und Wappen über das Schiff zerstreut sind. Und selbst die Lichtfülle der Cisterzienserkirchen ist wunderbar gebrochen und fein abgestimmt durch die perlmutterartig schillernden, warmtonigen Grauteppiche, wie sie die hohen Fenster des bergischen Domes, der ehemaligen Abteikirche Altenberg zieren. Ja sogar die späten, meist trümmerhaften Scheibchen in der Klemenskapelle unweit Trechtingshausen, handwerksmäßige Arbeit in aufgetragenen Farben, unbedeutende Wappen von Mainzer Domherrn, ferner zwei Scheiben von 1717, eine mit den Wundmalen, die andere mit dem hl. Franziskus, möchte man um ihres eigenartigen Reizes willen nur ungern vermissen. Solche Stimmungsbilder können nicht sorgfältig genug vor den Händen übereifriger, unverständiger „Restauratoren" behütet werden.

Beneidenswert fürwahr ist die Gemeinde, deren Gotteshaus geschmückt ist mit Meisterwerken verschiedener Zeiträume, die ständig Zeugnis ablegen für den opferwilligen Frommsinn und für das farbenfreudige Kunstempfinden einzelner Menschenalter und Jahrhunderte. Hier das glitzernde Farbenspiel der glühenden romanischen und frühgotischen Fenstermosaiken, dort der lichte Silberglanz der hellen spätgotischen Glasgemälde. deren wohltuendes, sanftes Dämmerlicht an das geheimnisvolle Zwielicht der altgermanischen Haine erinnern mochte, recht geeignet, die Herzen der Gläubigen für stille Betrachtung empfänglich zu machen.

Goethe, der wiederholt vor Schweizer Scheiben richtiger Auffassung begeisterten Ausdruck verliehen hat, bekundet durch den glücklichen Vergleich farbenprächtiger, lichtdurchstrahlter Glasgemälde

mit gemütvollen Gedichten, daß der Sinn für einen der herrlichsten Zweige mittelalterlicher Kunst im Anfang des 19. Jahrhunderts doch nicht überall abhanden gekommen war. Recht sinnig und treffend kennzeichnet auch Ludwig Uhland den Eindruck der Glasmalerei: „Gemalte Fenster scheinen mir einer christlichen Kirche wesentlich, denn die Stätte ist nicht geschlossen, so lange das Auge durch das Fenster in den weiten Himmel blickt. Zum Kirchenfenster gehört, daß es keinen Blick, keinen Gedanken hinauslasse, dafür aber allem Himmlischen zum Eingang diene. Der Himmel hat sich bilderreich zur Erde gesenkt und kommt dem anstrebenden Geist aus allen Fenstern gedrängt entgegen. Davon nicht zu reden, daß durch das farblose Fenster außer dem fernen Himmel auch noch das irdische Dach und der Schornstein hereinblickt." Also dem Sinne nach der nämliche Gedankengang, den mittelalterliche Schriftsteller so oft betont haben. Und selbst Heinrich Heine gibt der „mystischen Farbenglut katholischer Raumstimmung vor den klaren Vernunftscheiben des Protestantismus", die bekanntlich keineswegs überall durchgedrungen waren und neuerdings allmählich verdrängt werden, den Vorzug.

Obgleich ganz anders, so doch nicht weniger eindrucksvoll wirken die zierlichen Fenstereinlagen in weltlichen Bauten. Unsere häuslich veranlagten Vorfahren haben es ausgezeichnet verstanden, sich behaglich einzurichten; deshalb wußten sie das allzu grelle Tageslicht durch grünliche Scheiben zu brechen und zu dämpfen, die sonst kahle Fensterfläche durch gefällige Verbleiungsmuster mit hübschen Einschaltstücken zu beleben. Gar traulich mag es sich in jenen altdeutschen Stuben mit den anheimelnden Butzenfenstern, mit ihren getäfelten Decken und Wänden, am grünen Kachelofen zum rastlosen Schnurren des Spinnrades geplaudert haben. Daher mochten die Maler aller Zeiten bei der Darstellung von Innenräumen die niedlichen Fensterbildchen nicht entbehren.

* * *

Abweichend von den übrigen Zweigen der bildenden Kunst sind in der Glasmalerei Technik und Geschichte mit dem Gegenstand selbst so innig verwachsen, daß sie unmöglich davon losgelöst werden dürfen. Weit notwendiger, als man in der Kunstwelt anzunehmen geneigt zu sein pflegt, ist zur Beurteilung der Glasgemälde die Kenntnis der Technik. Ohne Vertrautheit mit den durch die Eigenart des Glases und seiner Behandlung, durch das Wesen und die Bestimmung der Glasmalerei bedingten Grundsätzen ist ein volles Verständnis für die Denkmäler schlechthin undenkbar. Nur durch den bedauerlichen Mangel sachkundiger Auffassung erklärt sich die auffallende Tatsache, daß unsere Kunst nach ihrer Wiederbelebung in falsche Bahnen einlenkte, daß es schier ein volles Jahrhundert dauern konnte, ehe die natürliche Geschmacksrichtung zum Durchbruch kam, daß zurzeit noch schiefe Urteile über die Erzeugnisse der Glasmalkunst gefällt werden, nicht selten sogar von vermeintlich berufener Seite. Die Unkenntnis der unserem Fach von jeher eigenen Kunstsprache führte zur Mißachtung der unabänderlichen Stilgesetze, deren Verkennung es nicht zuletzt zuzuschreiben ist, wenn verhältnismäßig so wenige Künstler sich auf dem fruchtbaren Gebiet zurechtzufinden vermögen.

Ferner müssen die Kunstwerke als Erzeugnisse ihrer Zeit beurteilt werden; ohne gebührende Berücksichtigung der geschichtlichen Entwicklung wird jede künstlerische Betrachtung alter Denkmäler lückenhaft bleiben. Endlich gehören sie unzertrennlich zum Bau, dessen Geschichte häufig die ihrige ist. Im Gegensatz zu den Tafelbildern, die meist zerstreut, gewissermaßen heimatlos, jedenfalls von ihrem eigentlichen Bestimmungsort losgerissen sind, haben sich die Glasgemälde bodenständig gehalten; sie sind in ihrer ursprünglichen Umgebung geblieben, ein Umstand, der durchaus nicht außer Acht gelassen werden darf.

Selbstverständlich soll neben Technik und Geschichte die Würdigung der Zeichnung in den Vordergrund gerückt, auch der Versuch gewagt werden, ihre mutmaßliche Herkunft mit Wahrscheinlichkeit auf einzelne Schulen oder Werkstätten zurückzuführen, freilich, ehrlich gestanden, mit recht geringem Erfolg. Die Zeichnung während der frühen Zeitabschnitte hatte schon infolge der herrschenden Kunstauffassung soviel Gemeinsames, daß es gewagt erscheint, wegen vielleicht zufälliger Ähnlichkeit nebensächlicher Kleinigkeiten, ungeachtet sonstiger Abweichungen, bestimmte Meister oder Schulen auszuscheiden bzw. hervorzuheben. Allenfalls mag man von enger Anlehnung, von naher Verwandtschaft sprechen. Schwankende Anschauungen, voreilige Behauptungen, trotz vorher zugestandener Unzulänglichkeit in eine „wissenschaftliche", deshalb vertrauenerweckende Form gebracht, mit überzeugender Sicherheit vorgetragen, als ob die alten Meister wenigen Auserlesenen ihr innerstes Herz offenbart hätten, bilden einen zu unsicheren Boden, zu schwache Grundmauern, um auf ihnen einen stolzen Bau zu errichten, den der leiseste Hauch nüchterner Beobachtung zum jähen Einsturz bringen muß. Wer solche Wissenschaft in den folgenden Blättern erwartet, wird nicht auf seine Rechnung kommen.

Die Zahl der erhaltenen Denkmäler ist in Rücksicht auf den einstigen Bestand so gering, in der Kette fehlen so viele Glieder, daß man nur unter Vorbehalt Mutmaßungen aufstellen darf. Ich halte es für bedenklich,

ohne schriftliche Beurkundung, lediglich auf dem unzuverlässigen Umweg mittelbarer Beweisführung zuversichtliche Schlüsse zu ziehen. Technische Besonderheiten, Stilähnlichkeit, ausgesprochene Gleichheit der Zeichnung und der Farbengebung berechtigen zwar einigermaßen zur Annahme von Möglichkeiten, genügen jedoch keineswegs als vollgültige Beweise. Bereitwillig lasse ich den Forschern der bisher schriftstellerisch bevorzugten Tafelmalerei, falls sie zuverlässige Wege weisen, den Vortritt. Was wissen wir beispielsweise vom Kölner Meister Wilhelm, „dem besten Maler in deutschen Landen"? Mehr noch als beim Tafelbild, doch auch mit größerer Berechtigung, wird der Begriff Werkstattarbeit aushelfen müssen. Dagegen wird es wohl gelingen, besonders für die Frühzeit, vorzügliche Glasgemälde als wesentliche Glieder der Malerei überhaupt einzureihen, sie zu verwandten Gruppen zu vereinigen. Recht gering hinwiederum ist die Ausbeute bezüglich der Feststellung bestimmter Künstlerpersönlichkeiten, das mäßige Ergebnis obendrein zweifelhaft und unsicher. Voraussetzungslose Forschung wird grundsätzlich darauf verzichten müssen, das Fehlen sachlicher Gründe durch kühne Behauptungen, durch leichtfertige Schlußfolgerungen zu verschleiern. Verschwommene Redewendungen über allenfalsige Möglichkeiten, die ohne feste Grundlage zu scheinbaren Beweisen überleiten oder solche vortäuschen, sind allzu sehr geeignet, Wißbegierige zu verwirren und abzuschrecken. Lyrische Ergüsse sind in der Regel persönlich, selten sachlich.

Trotz des Eingeständnisses, daß unsere Kunst die Malerei bis zu den frühen Tafelgemälden stark beeinflußt hat, ward sie kunstwissenschaftlich fast gar nicht berücksichtigt; der Rechtsgelehrte Gessert[1], der in Deutschland als erster sich gründlich mit der Glasmalerei befaßte, war bahnbrechend; seltsam, daß auch manch anderer Bearbeiter — ich nenne nur den Engländer Winston — nicht zur engeren Zunft der Kunstforscher gehörte. Sonst trifft man vorsichtiges Ausweichen, allenfalls oberflächliche Berührung[2]. Die laute Klage über solche Vernachlässigung hat mittlerweile erfreulichen Wandel geschafft; mit anerkennenswertem Eifer hat man sich, zumal seit einem Jahrzehnt, auf die farbigen Fenstermosaiken gestürzt und sich in scharfsinnigen Versuchen überboten, einzelne Denkmäler auf bestimmte Schulen, ihre Zeichnung auf gewisse Meister zurückzuführen. Im allgemeinen aber werden vorläufig, solange man nicht deutliche Abbildungen von alten Handschriften, Wandmalereien, Tafel- und Glasgemälden in beträchtlicher Zahl vergleichend nebeneinander legen kann, die Ergebnisse selbst der ernstesten Bemühungen kümmerlich sein. Und sogar dann noch würden nüchterner Forschung enge Grenzen gezogen bleiben, da eben allzuviele Lücken unausfüllbar sind und Urhebernamen gänzlich fehlen. Außerdem wurde durch die Arbeitsteilung im Betriebe manche Spur der Künstlerpersönlichkeit verwischt.

Wie schwierig derartige Feststellungen sich gestalten, wie gering die Aussichten sind, bestimmte Meister ausfindig zu machen, wenn man sich mangels urkundlicher Ursprungszeugnisse lediglich auf unsichere Anhaltspunkte stützen muß, das lehren die Mißerfolge. Die frühgotischen Glasgemälde der Stephanskirche zu Mülhausen im Elsaß zeigen in Erfindung und Anlage eine verblüffende Übereinstimmung mit den Bildern eines bayrischen Speculum humanae salvationis, nur ist die glasmalerische Durcharbeitung den minderwertigen Buchzeichnungen weitaus überlegen, so daß der Buchmaler unmöglich die Darstellungen entworfen haben kann. Soll er sich nach den Glasgemälden gerichtet haben? Dieses Verfahren wäre zu umständlich gewesen; offenbar haben beide Meister eine einstweilen unbekannte gemeinsame Vorlage benutzt, aus der nämlichen Quelle geschöpft; in bezug auf die wirkliche Künstlerpersönlichkeit ward nichts erreicht. Noch lehrreicher sind die tüchtigen Arbeiten sachkundiger Forscher bezüglich der Glasgemälde der ehemals Douglasschen Sammlung. Obschon der Kreis der für die Glasmaler tätigen Künstler beschränkt war, obschon man zahlreiche Handzeichnungen zum Vergleich heranziehen konnte, gelangten anerkannte Kenner zu dem rückhaltlosen Zugeständnis, daß sich ein abgeschlossenes Urteil nicht erzielen lasse. Immerhin haben jene Männer eines erreicht, nämlich das Verdienst, angebliche Errungenschaften umgestoßen, voreilige Meinungsäußerungen auf ihren wahren Wert zurückgeführt zu haben. Nicht viel besser steht es mit der Bestimmung der Urheberschaft der prächtigen Fenster in der Imhofschen Kapelle zu Nürnberg, wo sachverständiger Untersuchung alle Hilfsmittel zu Gebote standen. Und wie unbestimmt, wie unbewiesen bleiben nach wie vor die Aufstellungen über andere Glasgemälde! Man sollte demnach auf schwankender Unterlage aufgebaute Mutmaßungen bescheiden als solche kennzeichnen, da sie sonst in der Folgezeit gern eine festere, aber irreleitende Form annehmen.

Der übrig bleibende Kern ist so selbstverständlich, daß er nicht erst bewiesen zu werden braucht. Nichts ist natürlicher, als daß der Glasmaler oder sein Zeichner Kinder ihrer Zeit und ihres Landes sind, daß ihre Werke in den Grundzügen das Gepräge der jeweiligen Umgebung tragen, daß sich an ihren

[1] M. A. Gessert, Geschichte der Glasmalerei in Deutschland und den Niederlanden, Frankreich, England, der Schweiz, Italien und Spanien, von ihrem Ursprung bis auf die neueste Zeit. Stuttgart 1839.

[2] Vgl. H. Oidtmann, Die Glasmalerei im alten Frankenlande. Leipzig 1907, S. 20.

Leistungen gewisse Ähnlichkeiten mit gleichzeitigen Buch-, Wand- oder Tafelmalereien feststellen lassen. Das Kunstwerk ist eben der verkörperte Ausdruck des Denkens und des Auffassens, des Empfindens und des Könnens eines umgrenzten Zeitabschnittes, in der Frühzeit nur schwach, kaum merklich beeinflußt von der Eigenart einer bestimmten Gegend oder Örtlichkeit, dann wohl gekennzeichnet durch irgendwelche Schulrichtungen, sehr spät erst durch bekannte Künstlerpersönlichkeiten, wobei in der Glasmalerei die Eigentümlichkeit des Werkstoffes und seiner Bearbeitung verwirrende Ausgleiche begünstigt.

Meines Erachtens wird der Wert eines zweifelhaften Geburtsscheines zu hoch eingeschätzt; dabei vergißt man, daß viele Meister von vornherein absichtlich auf die Verewigung ihrer Namen verzichtet haben. Kunstgeschichtlich mag es wissenswert sein, den Urheber der Zeichnung namhaft machen zu können, kunstwissenschaftlich mag es wünschenswert erscheinen, bestimmte Gruppen von Glasgemälden auf eine Werkstätte zurückzuführen; nach beiden Richtungen hin soll es an eifriger Suche nicht fehlen. Ungleich wichtiger jedoch scheint mir die Beurteilung des Denkmals an sich, sein unmittelbarer Eindruck auf das Kunstempfinden, auf das Gemüt des Beschauers. Vom künstlerischen Standpunkt aus befriedigt die Beantwortung der Frage, wie schaltet sich das Fensterbild in die Reihe der zeitgenössischen Malereien ein?

Für die Kunstgeschichte genügt doch eigentlich das Vorhandensein des Kunstwerks, die Anerkennung auch des ungenannten Meisters. Fraglos steht für die Glasmalerei an erster Stelle die Farbengebung; aber diese ist großenteils bedingt durch die allgemeine Anordnung innerhalb des Fensters; sie wird unterstützt durch die Art der Raumausnutzung. Die alten Glasmaler haben es meisterhaft verstanden, die Fensterfläche mannigfaltig zu zergliedern, einzuteilen und doch wieder den ganzen Raum zusammenzufassen. Mit außerordentlichem Geschick wußten sie das Verhältnis zwischen Bild und Beiwerk zu regeln und die Einzelheiten der baukünstlerischen Umrahmung, der einfassenden Rankengewinde abzuwägen. Dagegen hüte man sich bei der Abschätzung des Figürlichen vor zu starkem Auftrag. Rückwärtiges Gedankenlesen durch Jahrhunderte hindurch findet manchmal in dürftigen Linien mehr Leben, als der beste Bildnismaler der Neuzeit in ein Menschenantlitz hineinzulegen vermag. Welch unübertreffliche Künstler müßten jene Meister gewesen sein, wenn sie mit den wenigen, dabei oft unbeholfenen Strichen, mit den spärlichen Darstellungsmitteln des 13. und 14. Jahrhunderts alle die zarten seelischen Bewegungen hätten ausdrücken können, die einzelne Kunstschriftsteller alten Werken in übertriebener Vollendung andichten.

Endlich betrachte man die Glasgemälde nicht nur in ihrer Eigenwirkung, sondern im Zusammenhang mit dem Innenraum, wie sie ihre Bestimmung, ihren Zweck erfüllen, vor allem als unzertrennliche Bestandteile des Bauwerks, dessen Maßstab sie sich anzupassen und unterzuordnen haben. In dieser Hinsicht haben schon die Alten Mißgriffe gemacht[1]; es hat eben zu allen Zeiten eine gute und eine mittelmäßige Kunst gegeben.

Für die Beurteilung alter Glasmalereien kommen demnach im Gegensatz zur Tafelmalerei verschiedene Gesichtspunkte in Betracht, von denen jeder einzelne schwerer wiegt als die zufällige Ermittelung eines mutmaßlichen Bildzeichners. Hiermit soll strebsame Forschung durchaus nicht beeinträchtigt werden. Aber die Wertschätzung der Leistung muß Hauptsache bleiben; danach folgt, wenn möglich, die Einreihung in eine gleichartige Gruppe und zuletzt die leider meist erfolglose Jagd nach dem Künstler.

Eine Kunst, deren Vorzug in der Kraft und Breite der Linienführung wurzelt, soll dementsprechend beleuchtet und gewürdigt werden, mit freiem, weitem Blick von einem hohen Standpunkt aus.

Der technische Zusammenhang, außerdem der gemeinsame Zweck bedingen es, daß die Verglasungsmuster und die Teppichmalereien, die überdies gar oft die bildlichen Glasmosaiken begleiten, in den Bereich der vorliegenden Arbeit einbezogen werden. Ebenso verlangt die Vollständigkeit ein Überschreiten der in der Überschrift festgelegten Zeitgrenze, da hervorragende Werke jüngeren Ursprungs zu verzeichnen sind, die nicht nur um ihrer selbst willen Beachtung verdienen, sondern weil sie Veranlassung geben, mit landläufigen Irrtümern aufzuräumen.

[1] Der richtige Maßstab wurde nicht immer innegehalten; ich erinnere an die kleinen Bildchen in den riesigen Chorfenstern des Domes zu Mailand, an die Marienkirche zu Krakau, ferner an das gewaltige Ostfenster des Münsters zu York. In Rücksicht auf die Undeutlichkeit des letzteren beklagt W. Oliphant (a plea for painted glass. London 1855, S. 13), daß man selbst mit dem Glas nicht mehr erzielen könne als den Wunsch "to be able to see". Der Übelstand wird glücklicherweise durch die Macht der Farben ausgeglichen.

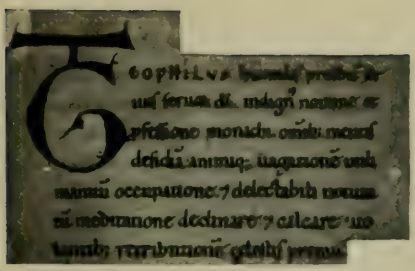


Abb. 1. Aus der Handschrift von Wolfenbüttel.

„Theophilus, humilis presbyter, servus servorum Dei, indignus nomine et professione monachi, omnibus mentis desidiam animique vagationem utili manuum occupatione et delectabili novitatum meditatione declinare et calcare volentibus retributionem coelestis praemii!"

Der Mönch Theophilus und sein Kunsthandbuch.

Mit christlichem Gruß beginnt ein kunstsinniger Benediktinermönch seine Aufzeichnung der verschiedenen Kunstfertigkeiten, die „diversarum artium schedula". Lessing hielt ihn ohne nähere Prüfung für Tutilo von St. Gallen. Unter Hinweis auf den in mehreren Handschriften vorkommenden Beinamen Rugerus äußert schon WACKERNAGEL[1], jedoch unter gleichzeitiger Verwerfung der Stichhaltigkeit den Gedanken an den später zu erwähnenden Glasmaler Rogerus von Reims, oder, „wenn Theophilus' Stil gebildeter wäre, an den Rutgerus oder Rotgerus oder Rogerus, Mönch von St. Pantaleon zu Köln, und vorher vielleicht zu Corvey, der gleich nach dem Tode Erzbischof Brunos 965 dessen Leben geschrieben hat." Neuerdings möchte man abermals wenigstens die Jugendzeit des Künstlers in die Rheinlande verlegen, doch scheint es mir vorläufig gewagt, den Theophilus aus der Klosterschule von Essen hervorgehen zu lassen. Weniger bestimmt, deshalb eher annehmbar, wäre die Ansicht[2], daß jenem Rogerus von Helmershausen, „der aus den Traditionen der rheinischen Goldschmiedewerkstätten herauswuchs, sie nach Norden und Osten verbreitete und schließlich durch sein überlegenes Können die rheinischen Werkstätten des 12. Jahrhunderts wieder vorbereitete", das Verdienst gebühre, das Können jener Zeit als erster schriftlich niedergelegt und die Verbreitung damaliger Klosterkunst gefördert zu haben.

Jedenfalls herrscht über das Heimatland des Theophilus so ziemlich Einigkeit. Vorab ist die vom Auslande anerkannte Überlegenheit Deutschlands in Kunst und Wissenschaft unter den Sachsen, Saliern und Hohenstaufen unbestrittene Tatsache; erst in der zweiten Hälfte des 12. und im 13. Jahrhundert wurde ihm von Frankreich der Rang streitig gemacht. Theophilus konnte demnach als Deutscher bei dem Hochstand seines eigenen Vaterlandes die Technik sämtlicher Künste durch persönliche Anschauung kennen lernen.

Sodann scheint es doch mehr als bloßer Zufall zu sein, daß die gegenwärtig bekannten Abschriften ausnahmslos deutschen Ursprunges sind; auffallend ist weiter das Vorkommen mehrerer deutscher Worte im lateinischen Text; so liest man huso für Hausen[3], fornis für Firnis, cerevisia für Bier, ein „deutsches Bindemittel", wie FRANTZ[4] scherzhaft bemerkt, endlich meizel. Zu den blonden Haaren paßt der dem angenommenen Namen Theophilus beigeschriebene Zusatz „qui et Rugerus" — Rüdiger, ein echt deutscher Rufname. Und bei der Zuerkennung einzelner Kunstzweige an bestimmte Länder nennt der demütige Mönch, dessen grenzenlose Bescheidenheit aus allen Blättern seiner Schrift hervorleuchtet, seine deutsche Heimat an letzter Stelle.

In dem älteren Wiener Manuskript, das als zweitältestes der bisher bekannten vermutlich nach dem Wolfenbütteler abgeschrieben ist, liest man in der Schrift des 17. Jahrhunderts den Zusatz: Theophili Monachi (Benedictini durchstrichen, dann von anderer Hand qui et Rugerus); eine Abschrift des 17. Jahrhunderts in der Nanischen Bibliothek zu Venedig führt den nämlichen Beinamen; in der zweiten, ebenfalls dem 17. Jahrhundert angehörigen Wiener hat eine andere Feder zu Theophili Monachi hinzugefügt: ni fallor Benedictini qui et Rugerus. Ob das 17. Jahrhundert nähere Kunde über den Verfasser gehabt hat?

In Übereinstimmung mit dem Vorgehen ILGS[5] glaubt man heute allenthalben in Theophilus, dem Verfasser des Kunstlehrbuches, den Mönch Rogkerus erkennen zu dürfen, der zu Ende des 11. und

[1] WILHELM WACKERNAGEL, Die deutsche Glasmalerei. Leipzig 1855, S. 138, Anm. 116.

[2] Dr. MAX CREUTZ, Rheinische Goldschmiedeschulen des X. und XI. Jahrhunderts. Zeitschrift für christliche Kunst, 1908, XXI. Jahrgang, Nr. 7 u. 8.

[3] L. I., cap. 30, die übrigen cap. 21, 26, l. III, cap. 71, l. I. cap. 10 u. 11.

[4] Dr. ERICH FRANTZ, Geschichte der christlichen Malerei. Freiburg i. Br. 1887, S. 404, Anm. 3.

[5] Vgl. ALBERT ILG, Theophilus presbyter. Schedula diversarum artium. Wien 1874. — Weitere Ausgaben wurden besorgt von GRAF CHARLES DE L'ESCALOPIER, Paris 1843; von R. HENDRIE, London 1847, übersetzt von Abbé BOURASSÉ im Dict. d'arch. sacrée 1862; das zweite Buch von GEORGES BONTEMPS, Paris 1876, von CH. WINSTON, An inquiry into the difference of style observable in ancient glass paintings. Oxford 1847, S. 311 u. f.

in den ersten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts im Benediktinerkloster Helmershausen an der Diemel in Niederhessen als Goldschmied eine fruchtbare Tätigkeit entfaltet haben soll. Kloster Helmwardeshuson war unter Meinwerk von Paderborn diesem Bistum zugefallen. In Paderborn bewahrt der Domschatz einen prächtigen Tragaltar, den Heinrich von Werl (1085—1127) auf seine Kosten um das Jahr 1100 anfertigen ließ und als dessen Künstler der unter Abt Thetmar zu Helmershausen lebende Mönch Rogkerus urkundlich genannt wird. „Dieses Kästchen oder Tragaltärchen könnte man eine Mustersammlung schier aller derjenigen Techniken des Goldschmiedes nennen, welche der Traktat des Theophilus uns zu verstehen vermittelt. Wir finden hier Goldblech über den Holzkern gezogen, die Metallfläche graviert, getriebene Arbeit, erhabene Technik, vergoldetes Silberblech, Niellierung, Filigran, Besatz von Perlen und Edelsteinen. Die dargestellten Kelche bei den Figuren der beiden Bischöfe entsprechen genau der Einteilung des Theophilus, insbesondere durch die starke Entwicklung des Nodus. Über dem einen von ihnen fehlt nicht die Hand des Allmächtigen aus Wolken (lib. III., cap. XXVI)."

Nach dem Vortrag einer Reihe weiterer Wahrscheinlichkeitsgründe schließt Ilg seine Ausführungen mit der Frage: „. . . sollen wir die Annahme nicht wagen dürfen, daß der deutsche Theophilus — Rugerus Benedictinus der Handschriften und der Mönch Rogkerus des Benediktinerklosters Helmershausen eine und dieselbe Person seien?" Die Antwort kann nur unter Vorbehalt bejahend lauten; immerhin darf man dieser, wenn auch anfechtbaren Meinung unter den bislang vorgebrachten Mutmaßungen einstweilen den größten Anspruch auf Annehmbarkeit zuerkennen.

Da das zweite Buch der Handschrift der Glasmalerei gewidmet ist, gewissermaßen ein Lehr- und Handbuch der alten Glasmalkunst darstellt, das nach Beifügung unwesentlicher Ergänzungen heute noch maßgebend sein könnte, dürfte ein näheres Eingehen auf den Kodex gerechtfertigt sein, um so mehr als sein Inhalt die Grundlage für die Beschreibung der Technik bilden soll.

Das älteste unter den bisher bekannten und jedenfalls das wichtigste Manuskript bewahrt die herzogliche Bibliothek zu Wolfenbüttel. Der 1486 zu Köln geborene Henricus Cornelius Agrippa von Nettesheim erwähnt den Band zuerst in seiner 1527 erschienenen Schrift „De incertitudine et vanitate scientiarum" gegen Ende des Kapitels 96: ex ipsa (der Alchymie) prodiit vitrificatoriae nobilissimum artificium, de qua Theophilus quidam pulcherrimum librum conscripsit", ein Zeichen, daß die Handschrift dazumal in den Rheinlanden nicht unbekannt war.

Auf jene Stelle des Agrippa bezieht sich Konrad Gessner[1] 1545 als auf eine „treffliche Schrift über die Glasmalerkunst"; zehn Jahre später fügt Josias Simler[2] eine flüchtige Inhaltsangabe der drei Bücher hinzu mit dem Bemerken, daß eine Pergamenthandschrift bei Georg Agricola, eine zweite sich im Kloster Altenzelle befunden habe, dessen Bibliothek nach Leipzig gebracht wurde. Das Manuskript des Agricola kam nach Wolfenbüttel, wo es von Lessing wieder entdeckt und teilweise veröffentlicht wurde. Im Jahre 1781 ließ Leiste die ganze Abhandlung nach den Texten der Wolfenbütteler und der Leipziger Abschriften drucken. Die häufige Erwähnung des Traktates spricht für das Ansehen, das man ihm zuerkannte.

Die Handschrift von Wolfenbüttel[3], eine der vollständigsten, anscheinend um die Wende zum 13. Jahrhundert abgeschrieben, umfaßt 115 zweispaltig beschriebene Pergamentblätter in Großquartformat, 21 : 28,5 cm. Ilg hat zu seiner kritischen Ausgabe hauptsächlich diese Abschrift benutzt. Das erste Buch lehrt die Herstellung, Mischung und Anwendung der Farben für Wand-, Holz- und Pergamentmalerei; das zweite handelt von der Anfertigung des Glases und farbiger Glasgemälde, von Glasgefäßen und deren Bemalung; das dritte befaßt sich mit jeglicher Art Metallarbeit, besonders ausführlich mit der Goldschmiedekunst.

Unter den zehn Handschriften befindet sich die Urschrift der schedula nicht, denn in keiner stimmt die Inhaltsübersicht mit der Reihenfolge der Kapitel überein. Im Widerstreit der Meinungen schwankt die Altersbestimmung zwischen dem 10. und der Mitte des 13. Jahrhunderts.

Ilg setzt die Urschrift des Traktates in die Zeit um 1100. Ihm genügen für seine Annahme außer anderen äußeren Merkmalen die Schriftzeichen im Wolfenbütteler Kodex, den er noch ins 12. Jahrhundert setzen zu dürfen glaubt. Jedoch auch auf innere Gründe stützt er seine Ansicht. Theophilus schreibt nämlich von runden Fenstern, von flachen Decken; er schweigt von Gewölben; er hat also die romanischen Basiliken vor Augen gehabt. Ferner läßt sich das den Franken wegen ihrer Glasmalkunst gespendete Lob mit dieser Zeitbestimmung vereinbaren, wenn auch die Glasmalerei in Frankreich ihre großartige Blüte erst seit der Mitte des 12. Jahrhunderts zu entfalten begann.

[1] Biblioth. Universalis Tiguri. 1545, S. 614.

[2] Appendix Biblioth. Conradi Gesneri. Tiguri. 1555.

[3] Vgl. H. Oidtmann, Die Geschichte der Glasmalerei. Köln 1898, S. 72 u. f. Im Jahre 1894 ließ der Verfasser die Stirnseite der Handschrift und Kapitel 21 des II. Buches aufnehmen.

Das zweite Buch.

Theophilus beginnt das Vorwort des zweiten Buches mit einer eindringlichen Warnung vor dem Müßiggang und einer wohlmeinenden Ermahnung zum Fleiß. Dem Rat des Apostels Paulus folgend sei er an die Arbeit gegangen und habe den Tempel der erhabenen Weisheit reich an mannigfaltigem Farbenschmuck gefunden, wobei die jeder Art eigentümlichen Vorzüge hervortraten. Da nun aber die Ausführung dieser Malerei nicht gleich verständlich sein möchte, habe er sich als wißbegieriger Forscher auf alle Weise zu erfahren bemüht, wie kunstverständiger Sinn ein Bauwerk mit vielfältiger Farbenpracht zieren möge, ohne das Tageslicht und die Sonnenstrahlen zurückzudrängen. Durch seine Bemühungen sich hierin auszubilden, habe er die Eigenart des Glases kennen gelernt, und er erachte nur durch seine Anwendung und durch seine mannigfaltigen Farben eine derartige Wirkung für möglich. Er habe es sich angelegen sein lassen, diese Kunstfertigkeit, die er durch Anschauung und Unterweisung gelernt, im Interesse des Lesers zu erforschen[1].

Theophilus hat, wie er ausdrücklich hervorhebt, nach eigener Erfahrung geschrieben. Seine Ausdrucksweise hat zu der irrigen Annahme verleitet, der Glasmaler habe alle einschlägigen Arbeiten selbst verrichtet; anstatt den unpersönlichen Begriff „man" unterzuschieben, hat man die Anrede mit der zweiten Person wörtlich genommen. Erwähnt doch Theophilus selbst gelegentlich einen Gehilfen; die alten Nachrichten von Karl dem Kahlen, von Abt Gozbert, vom Kloster St. Maria zu Farfa[2], das schon im Jahre 1009 hundertsechzig Glasfenster besaß, die Berichte vom Abt Sugerius und von Hildesheim, sie alle melden von mehreren Glaskünstlern. Nur verhältnismäßig gut besetzte Werkstätten ermöglichten die umfangreichen, in begrenzten Zeitabschnitten hergestellten Bilderreihen einzelner Dome und Kathedralen. Und selbst im sogenannten Kleinbetrieb waren zweifelsohne die rein handwerksmäßigen Verrichtungen von der mehr künstlerischen Arbeit getrennt. Die Mönche und die Laienbrüder fanden in den Klöstern jederzeit die Hilfe anstelliger Mitbrüder, während der Zeichner die Arbeiten beaufsichtigte und leitete. Wenn sogar Tafel- und Miniaturmalerei trotz der gleichartigen Tätigkeit zuweilen an dem nämlichen Werk mehrere Hände erkennen lassen, weshalb sollen wir bei der umständlicheren Glasmalerei jedwede Arbeitsteilung ausschließen? Jedenfalls wurde die Herstellung des Glases sehr früh von dem Werkstättenbetrieb gesondert. —

Die Herstellung des Glases.

Die Anweisungen Theophils lehren zunächst die Herrichtung der Glasöfen. Ungeachtet der etwas unklaren Schilderung des Werkofens — clibanus operis — zum Schmelzen der Glasmasse, des Kühlofens — furnus oder clibanus refrigerii — zum Abkühlen der beiderseits geöffneten Glasblasen und des Ausbreit- oder Glättofens — clibanus dilatandi et aequandi — zum Spalten und Strecken derselben hat man versucht, von ihrem Aufbau ein anschauliches Bild zu entwerfen[3].

Abb. 2. Nach Agricola.

[1] Verum quoniam hujusmodi picturae usus perspicax non valet esse, quasi curiosus explorator omnibus modis elaboravi cognoscere, quo artis ingenio et colorum varietas opus decoraret, et lucem diei solisque radios non repelleret. Huic exercitio dans operam vitri naturam comprehendo, ejusque solius usu et varietate id effici posse considero, quod artificium, sicut visum et auditum didici, studio tuo indagare curavi.

[2] Joh. Mabillon, Annal. ord. S. Benedicti IV. Paris 1707, S. 207: Ecclesia habeat fenestras vitreas CLX. S. 208: Dormitorium ... fenestras vitreas XCVII, quarum altitudo tanta sit ad mensuram hominis, quantum se potest extendere usque ad summitatem digiti, latitudo duorum pedum cum uno semisse. — Capitulum habeat ad orientem fenestras IV, contra septentrionem tres. — Refectorium fenestrae ex utráque parte octo, altae sint V pedes, latae tres. — S. 208: inter praedictas cryptas et cellam novitiorum posita sit alia cella, ubi aurifices, inclusores et vitrei magistri operentur etc.

[3] Vgl. C. Friedrich, Die altdeutschen Gläser. Nürnberg 1884. Abbildungen nach den Angaben des Heraclius und des Theophilus. Bilder des 16. Jahrhunderts bei Agricola. Vom Bergwerck 12 Bücher, erstlich durch Georgium Agricolam, Doctorn unnd Bürgermeistern derstatt Kempnitz, jetzundt aber verteutscht durch Philippum Bechium, Philosophen, Artzet und in der Universitet zu Basel Professorn. Basel, im 1557. jar.

An die Aufzählung der erforderlichen Werkzeuge schließen sich die Kapitel von der Vermengung der Asche von Buchenholz mit reinem Sande im Verhältnis 2:1, von der Anfertigung der Schmelztiegel und vom Schmelzen der farblosen Glasmasse. In Kapitel VI, Quomodo operentur vitreae tabulae, wird das Blasen des Glases vorgeführt. Das Ende des eisernen Blasrohres wird in den mit dickflüssiger Glasmasse gefüllten Tiegel getaucht; sobald Glas anhaftet, wird das Rohr gewirbelt, bis sich genügend Masse angesetzt hat. Es folgen die beim Blasen zu beachtenden Vorsichtsmaßregeln; die fertige Blase wird mit dem unteren Teil an die Flamme gebracht, wo durch Schmelzen ein Loch entsteht, das mit einem Holz auf den größten Umfang der Blase erweitert wird. Alsdann werden zwei Punkte des Randes einander in der Mitte genähert, so daß eine achtförmige Öffnung[1] entsteht. Die Pfeife wird durch Berührung des Glases mit einem feuchten Holze nach leichtem Schütteln losgetrennt, das ihr anhaftende Glas an der Flamme erhitzt und eiligst auf die Annäherungsstelle der anderen Seite befestigt. Die alte Ansatzstelle wird an der Flamme geöffnet, gleichfalls mit dem runden Holz erweitert und der Rand in der Mitte zusammengebogen. Nach Abtrennen des Blasrohrs wird das Glas dem Gehilfen (puero) überantwortet, der ein Holz durch die Öffnung schiebt und es in den mäßig erhitzten Kühlofen bringt.

Kapitel VII handelt vom safrangelben Glas, dessen Farbe beim längeren Schmelzen sich verändert, Kapitel VIII vom Purpurglas, dessen Glasmasse anfangs im Tiegel nur schwach ins Rötliche spielt, weshalb von ihr die fleischfarbigen Tafeln geblasen werden — qui carnis similis est, hoc vitrum pro membrana habeto. Bei längerem Schmelzen entsteht leichter und endlich vollkommen roter Purpur.

Vielleicht beruht auf dieser, später auch bei Heraclius erwähnten Verwandtschaft zwischen Purpur und Fleischfarbe das Nachdunkeln der Fleischteile an alten Glasgemälden als die natürliche Folgeerscheinung der weiteren Oxydation jener Glasstücke, die wahrscheinlich ursprünglich leicht fleischfarbig waren.

Aus Kapitel IX erfahren wir die Fertigstellung der Tafeln, das Spalten und Strecken, wie die unregelmäßigen Glaszylinder an einer Seite mit dem glühenden Eisen gespalten und auf den Herd des glühenden Streckofens gebracht werden, wo sie beim Weichwerden an der Spalte geöffnet, mit Zange und Gleichholz ausgebreitet und geebnet werden. Die gestreckten Tafeln werden in den mäßig erwärmten Kühlofen aufrecht an die Wand gestellt.

Die Inhaltsübersicht der Wolfenbütteler Handschrift führt weitere vier Kapitel über die Herstellung farbiger Gläser auf, die leider im Text sämtlicher Abschriften fehlen. Sie heißen: Kap. XII: De coloribus, qui fiunt ex cupro et plumbo et sale, XIII: De viridi vitro, XIV: De vitro saphireo, XV: De vitro quod vocatur Gallien.

Galienum nennt „Heraclius" rotes Glas; ob sich die diesbezüglichen Angaben im dritten Buch des genannten Sammelbandes wenigstens inhaltlich mit den älteren Vorschriften des Theophilus für rotes und blaues Glas decken, ist mehr als fraglich. Der übrigens in seinen Folgen kaum merkliche Verlust wurde schon früher schmerzlich beklagt. So schrieb an der betreffenden Stelle im Leipziger Manuskript eine alte Hand, vielleicht aus dem 17. Jahrhundert: „Hic deficit subtilior pars et melior et utilior totius libri, pro qua, si quidam haberent, darent mille florenos", allerdings ein Vermerk aus der Verfallszeit unserer Kunst.

Das Schicksal jener Blätter ist dunkel; möglich, daß sie, gelegentlich zur Belehrung entliehen, vergessen wurden und verkommen sind, nicht ausgeschlossen, freilich unwahrscheinlich, daß böswilliger Eigennutz sie vernichtet hat. Die Nachwelt hat, obgleich doch Jahrhunderte hindurch die in den vermißten Kapiteln beschriebenen Gläser angefertigt wurden, besondere Geheimnisse gewittert, zumal bezüglich des roten Glases, das anfangs in seiner ganzen Masse gefärbt gewesen sein soll.

Der „Heraclius" gilt in seiner jetzigen Gestalt für ein Sammelwerk[2], dessen erste zwei Bücher, im 10. Jahrhundert geschrieben, wahrscheinlich aus der Feder eines Italieners stammen, während der dritte, in Prosa verfaßte Teil, eine Zusammenstellung nachträglicher, in der Zeit vom 12. bis zum 13. Jahrhundert entstandener Angaben enthält, die der jeweilige Abschreiber nach eigenem Gutdünken vermehrte. Die Ungenauigkeit, ja die vollständige Unbrauchbarkeit der meisten, obendrein recht seltsamen Rezepte hinderte den Schreiber nicht, zu versichern, daß er nur Selbsterprobtes berichte.

Abb. 3.

Die vier ersten Kapitel des dritten Buches beschäftigen sich mit verglasbaren Schmelzfarben, deren Gemenge aus Glasmasse und Metalloxyden besteht. Kapitel VII: „Quomodo efficitur vitrum album et etiam

[1] Conjunge, conjunctio und später complicans ist sinngemäß nur so zu verstehen; eine völlige Verschmelzung, wie sie die Viollet-le-Duc nachgebildeten Zeichnungen darstellen, würde das Spalten im Streckofen erschwert und manche Tafel gefährdet haben.

[2] Albert Ilg, Heraclius. De coloribus et artibus Romanorum. Wien 1873.

de diversis coloribus" bringt eine Beschreibung der Bestandteile des Glases und des Ofens; es folgen oberflächliche Belehrungen, wie weißes und farbiges Glas gemacht wird, darunter das rote, Galienum genannt, mit Kupferfeile. Ebensowenig brauchbar sind die Vorschriften für gelbes, grünes, purpurnes und fleischfarbiges Glas — letzteres als membranaceum oder membrun bezeichnet.

Butzenscheiben.

Zu den geblasenen Glastafeln gesellten sich später die dem Mönch Theophilus noch unbekannten kreis-, selten länglich-runden Scheibchen von 6—12 cm Durchmesser, die, augenscheinlich nach einem anderen Verfahren hergestellt, unter dem Namen Butzen- oder Nabelscheibchen bekannt sind, und deren Form die späteren viereckigen Fenstergläser die Bezeichnung Scheibe verdanken. Diese weißen, gelblich oder grünlich schillernden Rundscheiben haben auf der einen Fläche eine unregelmäßig kreisförmige, flache Vertiefung, auf der anderen Seite eine entsprechende Erhöhung, die an der Ansatzstelle nach Entfernung des Blasrohres zu einer nabelförmigen, stumpfen und rauhen Narbe ausgezogen ist. Um die Sprengnarbe, den Butzen oder die Galle herum verlaufen im Glase gewissermaßen erstarrte, flach gefurchte Wellenringe. Das Scheibchen wird nach außen hin dünner; der Rand ist gleichsam als Saum zu einem schmalen Wulst umgefalzt.

Abb. 4.

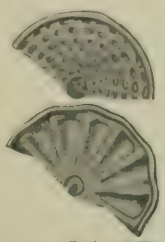


Abb. 5. Zwei gepreßte Butzen unbestimmbaren Alters aus der St.-Severi-Kirche zu Erfurt, jetzt in der Sammlung Schnütgen zu Köln.

Die Butzenscheiben (bull's eye), deren frühestes Auftreten sich höchstens bis zum Ende des 14. Jahrhunderts verfolgen läßt, haben sich in wechselnden Größen bis ins 17. Jahrhundert erhalten. Sie sind entweder in gleichlaufenden Reihen angeordnet ins Viereck gestellt, wodurch viereckige Zwischenräume entstehen, oder die wage- bzw. die senkrechten Reihen sind um einen halben Durchmesser gegeneinander verschoben, so daß dreispitzige Zwickel bleiben. Die Zwickel sind weiß, äußerst selten und erst später farbig, so erwähnt Vande Velde[1] dunkelbraune; auch bringt er länglich gestreckte Butzen.

Die Ringel und Furchen erzeugen in den Scheibchen einen zauberischen, glitzernden Metallschimmer. Alle auf ihre Außenfläche anprallenden Lichtstrahlen erfahren daselbst eine Ablenkung oder eine Knickung; gleich den auf einer Wasserfläche fortschreitenden Ringen spielen die zitternden Lichtwellen in schimmernden Glanzlichtern. Bei der geringsten Veränderung der Beleuchtung oder des Standpunktes des Beschauers scheinen die flackernden Lichtringel abwechselnd einander auszulöschen und wieder zu beleben. Man sieht das einfallende Licht in den schillernden Scheibchen munter und lebendig tanzen und zittern. Grade in dieser fortwährenden unruhigen Bewegung und Verschiebung der gleichlaufenden Lichtkreise, in dem ständigen Wechsel dunkler Kernpunkte mit hellen Ringen und klarer Mittelpunkte mit gedämpften Kreisen liegt der malerische Zauber der altertümlichen Butzenfenster, die jedoch erst nach 1400 mehr zur Anwendung kamen.

Überfangglas.

Leichtfertiges, voreiliges Urteil hat die Erfindung des Überfangglases schlankweg den Brüdern Hubert und Johann van Eyck zuerkannt, obgleich doch die ältesten Denkmäler schon Überfangrot aufweisen. In der Masse gefärbtes Rot ist mir noch nicht unter die Hände gekommen, weder an den romanischen Glasmalereien von Kappenberg (früher Nassau), von Sterup und Roager in Schleswig-Holstein, von Heimersheim und von Peterslahr in den Rheinlanden, noch an der romanischen Musterverglasung des Domes zu Wetzlar, ebensowenig an dem spätromanischen Glasgemälde aus Lindena bei Dobrilugk, oder an den zahlreichen frühgotischen Denkmälern, die unter meiner ständigen Oberleitung und Aufsicht wiederhergestellt wurden. Ich fand nur Überfangrot, auch an den herrlichen Werken von St. Kunibert und vom Dom zu Köln. Dicke Stellen der roten Schicht oder zufällige Dünnheit der weißen Tafel mögen zu der Annahme durchgefärbten Glases verleitet haben; außerdem läßt eine starke Schmutzkruste die Bruchfläche oder den Querschnitt dunkel erscheinen, wodurch gar leicht Täuschungen verursacht werden. Vollends unverständlich ist mir die Redensart, daß Überfangrot dem in der Masse gefärbten farblich nicht gleichwertig sei. Nachdem ich im Verlauf von beinahe einem Vierteljahrhundert zahllose Denkmäler eingehend untersucht habe, möchte ich an die Verbreiter jener Meinung die gewiß berechtigte Frage richten, wo sie denn wirklich durchgefärbtes Rot in größerem Umfang zum Vergleich herangezogen haben.

[1] M. H. Vande Velde, Les vitraux incolores. Anvers 1865. Sonderabdruck aus Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique. Tome XXI.

Die Anfertigung des Überfangrot war eine Notwendigkeit; technische Schwierigkeiten haben dieses Verfahren gezeitigt. Eisen verliert bei andauernder Hitze seine Färbekraft, oder die Färbung wird schmutzig, fast schwarz, daher unbrauchbar. Das Färbevermögen des Kupfers ist so mächtig, daß schon ein geringer Zusatz allzu dunkle, fast undurchsichtige Farbe hervorruft. Man hätte also, um Rot zu erzielen, ganz dünne, leicht zerbrechliche Scheiben blasen müssen. Um diesem Übelstand abzuhelfen, verband man gleich beim Blasen der Tafeln die feine rote Haut mit einer kräftigen „weißen" Unterlage. Das Verfahrendes Überfangens war, wie die Portlandvase und Gefäße im Museo Nazionale zu Neapel bekunden, schon den Römern bekannt.

Der Glasbläser machte zwei Schmelztiegel zurecht, den einen gefüllt mit grünlich-weißem Glasfluß, den anderen mit roter Fritte. Zuerst nahm er aus letzterem Hafen farbige Glasmasse auf die Pfeife, blies sie zu einem kleinen Külbchen auf, das alsdann durch Eintauchen in die farblose Masse mehrmals „überstochen" wurde. Nach Belieben konnte er tiefe oder helle Farbe erzielen, je nachdem er die Überfangschicht stark oder schwach hielt; bald war die rote Haut gleichmäßig über die Fläche verbreitet, bald fleckig, streifig oder langsam „verlaufend". Nach Fertigstellung der Blase wurde diese in bekannter Weise geöffnet, gespalten und gestreckt; die dünnere, farbige Schicht der beiden innig verbundenen Glaslagen saß inwendig.

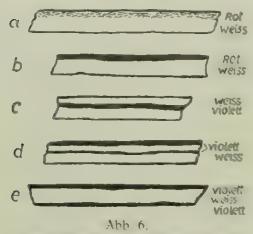


Abb. 6.
a und b überfangenes Glas, c eingefangenes, d über- und durchfangenes, e doppelt überfangenes Glas.

Ein geflammtes, streifiges, marmoriertes Rot, wie es allerwärts vorkommt, hat die Annahme anderer Herstellungsarten veranlaßt.

Vorab sei kurz erwähnt, daß Viollet-le-Duc von prächtigen, orangeroten Gläsern des 12. Jahrhunderts berichtet, die in ihrer ganzen oder halben Dicke rot durchsetzt waren; desgleichen erwähnt Levy[1] in der Masse gefärbtes Rot des 13. Jahrhunderts aus französischen Kirchen.

Bei der Besichtigung von Bruchflächen alter Scheiben entdeckte man alle möglichen Zufälligkeiten. So konnte der Glasbläser erst rote Fritte, dann weiße Glasmasse, abermals rot und nochmals weiß auf die Pfeife genommen haben; dann sah man eine eingefangene und eine überfangene Schicht, deren Zwischenraum verschieden dick war. Oder der Querschnitt zeigt verschiedene feine Lagen, die unregelmäßig in die weiße Glasmasse eingebettet zu sein scheinen. Winston[2] entdeckte bei mikroskopischer Untersuchung die obere, leicht gelblich angehauchte Glasschicht ganz angefüllt mit einer unendlichen Zahl winziger, gleich gelagerter Farbenplättchen, die, an manchen Stellen dichter zusammengelagert, ein streifiges Aussehen bewirkt haben mögen.

Ähnliche Beobachtungen machte Viollet-le-Duc; dünne Kupferhäutchen schwammen gewissermaßen in der erstarrten grünlichen Glasmasse und verliehen dem Glase einen spiegelnden, schillernden Glanz und ein wunderbares Farbenfeuer, da die das Glas durchdringenden Lichtstrahlen auf die unregelmäßig eingelagerten verglasten roten Kupferschuppen stießen und verschiedenartig gebrochen wurden (Abb. 6, a). Solches Glas des 12. Jahrhunderts habe eine unvergleichliche Sattheit und Kraft der Farbe mit einer sonst unerreichbaren Leuchtkraft und Durchscheinigkeit verbunden.

Meines Erachtens lag hier keinerlei Absicht vor; es handelt sich wohl um das Ergebnis unvollkommener Schmelzung der Kupferspähne in der roten Fritte, wobei zahllose kleinste Kupferplättchen sich durch die Überfangschicht verteilten, ein Vorzug, der auch in späteren Jahrhunderten häufig vorgekommen sein mag. Denn das Feuer und der Glanz des roten Glases kehrt in allen Jahrhunderten des Mittelalters wieder; an den Glasgemälden von St. Godard zu Rouen war seine leuchtende Pracht sprichwörtlich geworden, indem man dunkelroten, feurigen Wein damit zu vergleichen pflegte[3].

Blaues Überfangglas soll schon an den von Abt Sugerius zu St. Denis beschafften Glasmalereien verwandt worden sein[4]; ebendort will man mehrschichtiges Glas entdeckt haben, das behufs Erlangung eines bestimmten Farbentones aufeinander geschmolzen war[5]. Erst im 14. Jahrhundert ward vereinzelt blauer Überfang angetroffen. Mehrschichtiges Glas besaß schon die 1373 vollendete Cisterciensерabteikirche zu Kaisheim in Bayern[6]; andere Gläser in Blau- und Rotviolett, in Blau, Blaugrün, Blaugrau, Gelbgrün, Rotbraun und in Fleischton wurden an Kirchenfenstern des 14. und 15. Jahrhunderts in Kärnthen und Niederösterreich entdeckt[7].

An dem Köpfchen der Maria von Kreuzau, unweit Düren, einem Glasgemälde aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts, fand ich eine lichte Rosaschicht in die weiße Glasmasse eingebettet, wodurch ein zarter Fleischton hervorgerufen war; das zerbrochene Köpfchen kam in die Sammlung Schnütgen nach Köln.

[1] Levy, Edm., Histoire de la peinture sur verre en Europe &c. Bruxelles 1860, S. 47, Anm. 6.

[2] Winston, Ch., An inquiry into the difference of style observable in ancient glass paintings etc. Oxford 1847, S. 22 u. f.

[3] E. H. Langlois, Essai hist. et descr. sur la peinture sur verre. Rouen 1832, S. 74. „Il est de la couleur des vitres de Saint Godard."

[4] Langlois a. a. O. S. 142 Anm. Cette prétendue fusion dans le corps du verre n'était autre chose, comme on l'a reconnu sur ces vitraux mêmes, qui sont, à la vérité, du bleu le plus admirable, qu'une simple couche d'émail fixée sur le côté du verre qui recevait le jour.

[5] Nouveau manuel complet de la peinture sur verre par Reboulleau et Magnier. Paris 1883, S. 90.

[6] Organ für christliche Kunst. 16. Jahrg. 1866, S. 56.

[7] „Diamant", 1891. Märznummer.

Bei der Wiederherstellung des großen Fensters der ehemaligen Wilhelmiterkirche zu Limburg an der Lahn, das in den 1320er Jahren angefertigt wurde, stieß ich gleichfalls auf derartige Fleischfarbe; ein Lilaton war teils überfangen, teils eingefangen; bei der „Taufe Christi" waren beide Verfahren vereinigt.

Italien bezog in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts das rote Glas aus Deutschland. Rot sei, wie eine Handschrift im Archiv des Franziskanerklosters zu Assisi[1] meldet, nur auf einer Seite gefärbt, während die übrigen Farben dem Glase einverleibt seien.

Das Wegschleifen der Überfangschicht behufs Erzielung von Farbenwechsel auf kleinen Stückchen roten Glases läßt sich bis in den Anfang des 14. Jahrhunderts zurückverfolgen. Man sieht kleine Rosetten in den Chorkapellen des Kölner Domes und in den vermutlich aus der ehemaligen Dominikanerkirche stammenden Kapitelsaalfenstern, an denen aus dem roten Felde ein weißer Punkt von der Größe einer Erbse ausgeschliffen ist. Ähnliche, ungefähr gleichalterige Glasstücke glaube ich an den Domfenstern zu Regensburg, in der Wiesenkirche zu Soest, im Münster zu Freiburg und anderwärts bemerkt zu haben. Prächtige Auflichtungen des Rot an Gewandborten und Teppichstücken der Kölner Fenster verdanken ihr Entstehen dem Zufall, indem die rote Schicht versehentlich nach außen gekehrt und von der Luft teilweise weggezehrt war.

Abb. 7.

Über das Verfahren des Ausschleifens ist nichts bekannt; vielleicht benutzte man den Feuerstein, oder Eisen und Sand. Diese Arbeit war allerdings recht mühselig; da es sich meist um kleine Punkte handelt, ist es nicht ausgeschlossen, daß man sich einer Art Spindel bediente, wie sie uns in einer Handschrift des Kölner Archivs um 1550, die den Überfang Ez-glass nennt, und später von Kunckel geschildert wird. Die Handschrift von Assisi läßt, um Löwen, Tiger oder sonstige Bilder auf Rot darzustellen, das Glas in geschmolzenes Wachs legen und nach dem Erhärten des Überzuges die Zeichnung auskratzen. Nachdem man zwei bis drei Stunden lang Scheidewasser darauf hatte stehen lassen, nahm man mit Blei zerriebenen Schmirgel zum Nachreiben.

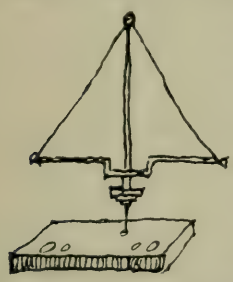


Abb. 8. Nach der Kölner Handschrift.

In der Regel scheint man sich die Mühe erspart zu haben, denn an den frühgotischen Tafeln in St. Florin zu Koblenz sowie an den prächtigen Glasgemälden auf Schloß Kappenberg saßen die weißen Mittelstückchen, nur von äußerst schmalem Blei umgeben, in den kunstvoll ausgekröselten Quadern, deren Querrisse sichtlich erst nachher gesprungen waren.

Winston berichtet, ein französisches Überfangrot aus der Mitte des 13. Jahrhunderts gesehen zu haben, das nach dem Verfahren der Butzen hergestellt gewesen sei. In ähnlicher Weise wurden später in Deutschland sogenannte Mondscheiben angefertigt.

Die künstlerischen Vorzüge des alten Glases.

Das eigentümliche Wesen der Glasmalerei, durch den Werkstoff und dessen Verarbeitung, also durch das rein Technische bedingt, ist, ich wiederhole diese Tatsache, mit der geschichtlichen und künstlerischen Seite so eng verknüpft, daß alle drei Gesichtspunkte eine fast gleichwertige Würdigung beanspruchen dürfen.

Das Tafelglas wurde in verhältnismäßig kleinen Stücken von ungleicher Form geblasen, zuweilen jedoch auch, wie die Glasmalereien von Heimersheim und im Kölner Dom dartun, von beträchtlichen Ausmessungen. Die Oberflächen des unregelmäßig dicken, oft sehr starken Glases sind unter sich nicht ebenflächig, dabei obendrein wellig, runzelig, uneben, besät mit kleinen und großen Bläschen und Warzen; scharfkantige, faltenartige Leistchen, Schlieren und Striemen überfurchen die Flächen und vermehren ihre

[1] Nach einer Mitteilung des Archivars P. Bonaventura Marinangeli zu Assisi stammt das kleine Heft, 11 × 14 cm, vier Papierblätter, dazwischen ein Pergamentblatt, mit Nr. 692 bezeichnet, in schwarzer und roter Schrift, zwar von einer Hand, doch unregelmäßig geschrieben, aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Es enthält die Aufzeichnungen eines Gehilfen nach eigenem Augenschein und nach den Lehren seines Meisters. „Memoria del magisterio de fare fenestre de vetro et de colori de tucto l'altri magisterii che sono necessarii in sta arte, sequendo di parte in parte chiaramente secondo la doctrina de mastro Antonio da Pisa singulare mastro in tale arte." Denkschrift über die Meisterkunst, Fenster aus Glas und Farben zu machen und über alle anderen Künste, die zu dieser Kunstfertigkeit notwendig sind, allenthalben verständlich genau nach der Lehre des Mastro Antonio da Pisa, eines vortrefflichen Meisters in diesem Kunstzweig. Veröffentlicht in des P. Giuseppe Fratini storia della basilica e del convento di S. Francesco in Assisi. Prato 1882. — Ferner von Robert Bruck im „Repertorium für Kunstwissenschaft, 1902, 25. Band, S. 240."

Rauhigkeit. Bei unvollständiger Verschmelzung des Gemenges sind einzelne Bestandteile unaufgelöst in die Glasmasse eingebettet.

Vielfach haben beide Oberflächen den Glanz verloren, sie sind blind geworden; oft sind sie von einer irisierenden oder opaleszierenden Schicht bedeckt. Tiefergreifende Veränderungen durch die Einwirkung der Luft, auf die ich später näher eingehen werde, haben zur irreleitenden Erfindung eines „Wettersteins" geführt. Wieder andere Gläser sind unversehrt und blank geblieben, als hätten sie eben erst die Hütte verlassen. Erscheinungen, die mit dem höheren oder niederen Bleigehalt des Glaskörpers zusammenhängen.

Die Glasmaler der romanischen und frühgotischen Zeit verfügten nur über rotes, blaues, gelbes, grünes, violettes und flaschengrünes, sogenanntes „weißes" Glas, allerdings in verschiedenen Abtönungen; als Fleischfarbe diente hellpurpurnes, grünliches oder gelbliches Glas in wechselnder Tonung.

Das farbige Glas des frühen Zeitalters, dem das 19. Jahrhundert den überflüssigen Beinamen H ü t t e n g l a s verlieh, war in seiner ganzen Masse gefärbt, gesättigt im Ton, dabei meist in sich gar trefflich abgestimmt. Die unausbleiblichen Verunreinigungen des Gemenges gaben den Farbengläsern eine gewisse Wärme. Die färbenden Metalloxyde verbinden sich beim Zusammenschmelzen mit der Kieselerde zu Silikaten und teilen dem Glase die ihren Oxydationsstufen eigene Farbe mit. So entsteht Rot durch Kupferoxydul, Grün durch Kupferoxyd, Gelb durch Antimon, Blau durch Kobalt, Violett durch Mangan usw. Da die Menge des Zusatzes, der Grad und die Dauer des Schmelzfeuers, endlich die Dicke der Glastafel die Färbung beeinflussen, konnte es bei der mangelhaften Herstellungsweise nicht ausbleiben, daß eine ansehnliche Zahl von Abstufungen entstand. Schon Heraklius und Theophilus berichten, daß der Zufall manche unbeabsichtigte Abarten liefere. Die Reihe der Farben war begrenzt, aber zahlreiche Abtönungen gestatteten eine Auswahl, welche die Alten stimmungsvoll auszunutzen verstanden, wobei sie die Kraft der einzelnen Töne unter Berücksichtigung der Flächenausdehnung sorgfältig gegeneinander abwogen. Bei kleineren Betrieben mag oft der Mangel an Tönen Schuld gewesen sein, daß man aus der Not eine Tugend machte und das Wort erfüllte: In der Beschränkung zeigt sich der Meister.

Jedenfalls waren die alten Glasmaler vor aufdringlicher Buntheit behütet; die geringere Auswahl erleichterte befriedigendes Zusammenstimmen. An den romanischen Glasmalereien des Straßburger Münsters unterscheidet man mehrere Abstufungen der Hauptfarben; eine gleiche Beobachtung kann man an den frühgotischen Glasgemälden zu Königsfelden in der Schweiz feststellen.

In den kleinen Gerlachus-Fenstern aus Arnstein, jetzt auf Schloß Kappenberg, wechselt neben dem auffallend klaren W e i ß ein feuriges, leuchtendes Rubinrot in hellen, vereinzelt blassen und in tiefen Tönen, teilweise geflammt wie in den Fenstermosaiken von Le Mans und der St. Chapelle zu Paris, teilweise streifig, von einem Aussehen, das Le Vieil und andere zu dem Irrtum verleitete, die rote Farbe würde mit einer Bürste auf weißes Glas aufgetragen. Seltsamerweise ist nur ein helles, lichtes B l a u vertreten, das bei auffallendem Licht braune Streifen und Flecken zeigt. G e l b ist kräftig in den Gewändern, leichter im Blattwerk. Zu vier Arten von G r ü n gesellt sich am Obergewand des Aaron eine fünfte Schattierung, die in der Mitte zwischen Hellolivgrün und einem blassen Quittengelb liegt. Die Fleischteile, meist weiß, sind an den Köpfen des Moses auf Sinai und des Aaron aus grünlichem bzw. gelblichem Glase, des Jesse und des David aus blaßrötlichem und bräunlichem Ton genommen.

Der wunderbare Zauber der Farbenfenster kommt häufig bei mittelalterlichen Dichtern zum Ausdruck. Wenn nach der Eneit des Heinrich von Veldeke (1175—1184) Frau Kamilla für vier Fenster Edelsteine aller Färbungen genommen[1], so liegt es nahe, an eine begeisterte Übertragung dieser Bezeichnungen auf die vorher erworbenen Farbengläser zu denken. Desgleichen dürfen wir im Parzival (1200 bis 1207) Wolframs von Eschenbach bei der übertriebenen Schilderung der Fenster keine irrige Vorstellung annehmen; auch hier ist der Vergleich mit kostbaren Edelsteinen nur auf dichterische Freiheit zurückzuführen[2].

Im Graltempel des jüngeren Titurel waren, wie Albrecht von Scharfenberg um 1250 ihn schildert, „die Glasevenster, wie man sie jemals weder gesehen noch davon gehört, nit mit aschenglas[3] versponnen; es waren da Beryllen und Krystalle für Glas gesetzt". Und um die übermächtige Lichtfülle zu mildern, sowie Got und dem Gral zu Ehren den Tempel zu zieren, wurden die Fenster mit farbigen Edelsteinen

[1] Ausgabe Behaghel. Heidelberg 1882, 9468. — et hadde in vier sinnen goeder venster viere — van granâte en van saphire, — van smaragden ende van rubinen, — van crisoliten end van sardînen, — topazien end berillen — der hadde frou Kamille — selve genoech gewonnen — ê des werkes worde begonnen.

[2] Wolfram singt:

adamâs und amatiste — (diu aventiure uns wizzen lât).
thopaze und grânât, — crisolte und rubbîne,
smarâde und sardîne, — sus wârn diu venster rîche.

[3] Nach Theophilus und Heraklius wurde die Asche gut getrockneten Buchenholzes zum Glasgemenge benutzt.

eingelegt, mit dem Blau der Sapphire, dem Grün der Smaragde[1], dem Rot der Rubine, der Veilchen-, Rosen- oder Purpurfarbe der Amethyste. Zur Einfassung und Trennung der Farben diente der schwarze Jaspis. Die märchenhafte Pracht, die dichterische Einbildungskraft dem Graltempel zugedacht, hat offenbar Karl dem IV. vorgeschwebt, als er die heilige Kreuzkapelle auf der Burg Karlstein bei Prag erbauen ließ. Hier sah noch im Jahre 1811 Boisserée die kostbaren Fenster aus vielfarbigen, in vergoldetem Blei gefaßten Steinen, Beryllen und Krystallen[2].

Den Kanzelrednern gaben die Glasgemälde mehrfach Anlaß zu passenden Gleichnissen. Zart empfunden ist auch der Vergleich des Peire Vidal (um 1200) in seinem Sang an die Geliebte. Gleichwie beim Beschauen eines im Sonnenglanz strahlenden Fensters, beteuert der Provençale, so durchdringe bei ihrem Anblick ein Gefühl süßer Selbstvergessenheit sein Herz.

Alte Glasmalereien verdanken ihren Einfluß auf das Gemüt in erster Reihe den Eigenschaften des Glases, dem unvergleichlichen Schmelz der Farbengläser. Die dem alten Glase anhaftenden Herstellungsmängel sind vorzüglich geeignet, die künstlerischen Werte zu heben; diese vermeintlichen Fehler steigern seine ausgeprägte Eigenart; sie verleihen ihm eine zwar durchsichtige, aber deutlich wahrnehmbare Körperhaftigkeit. Die unsichere Technik der unbeholfenen Glasmacher brachte in die Oberfläche als rein zufällige Vorzüge jene Rauhigkeiten, Streifen, Furchen und Bläschen, die den spiegelnden und perlenden Glanz verursachen. Dazu gesellen sich innerhalb der Glasmasse unreine Sandkörnchen und mangelhaft gelöste Farbstoffteilchen. Infolge der Unebenheiten, der Schlieren, der verschiedenen Stärke der Färbung, endlich der Beimischung ungelöster Bestandteile, werden die Lichtstrahlen unzählige Male gebrochen, verschiedenartig abgelenkt und jenes natürliche, unnachahmliche Metallglitzern hervorgerufen. Auch die Dickenunterschiede der Scheiben wirken ungemein vorteilhaft; sie unterstützen den schillernden Glanz, das Zittern der Farben, als wenn die ganze Glasfläche aus fein gehämmertem Farbmetall bestände.

Die unbeabsichtigte Beimengung verschiedener Teile behütete das alte Glas vor kalt wirkender Farblosigkeit; dieses grünliche oder gelbliche Gemenge begünstigte als Hauptmasse die Stimmung der Farbengläser, indem es warme, weiche Töne lieferte. Ähnlich wie bei den mittelalterlichen Geweben der ungebleichte Faden in seiner gelblichgrauen Naturfarbe das „Weiß" vorstellt und zugleich beim Färben als kräftige Unterlage diente, so beeinflußte die gelbliche oder grünliche Glasmasse die Tonung der Farbengläser in überaus günstiger Weise.

Unbeschadet der Leuchtkraft wurde die Durchsichtigkeit der Fenster geschwächt und vermindert, so daß die Farbenfläche selbst die Lichtquelle zu sein scheint. Nur halbdurchsichtig, oder richtiger, nur durchscheinend sind die alten Glasfenster, nicht etwa infolge der Alterskruste, denn selbst bei blank gebliebenen oder gereinigten Stücken ist diese Beschaffenheit nachweisbar. Bei Versuchen mit alten Feldern und mit einzelnen Scherben fand ich die Beobachtung bestätigt, daß solche Scheiben nur auf eine beschränkte Entfernung, nur in geringem Grade durchsichtig sind[3].

[1] Ausgabe Hahn, 1842, 336. — Nach Prof. Dr. Sepp, Ursprung der Glasmalerkunst im Kloster Tegernsee, München 1878, S. 38 lautet der Text anders. III, 353 ff.:

„Die Glase-Fenster prächtig, Von fremden Lichten mächtig,
Berillen und Krystallen, Waren da für Glas gesetzt,
Dadurch begunde fallen Des Tags so viel, daß leicht ein Aug' geletzet,
Entworfen schöne Bilde Sah man auf die Berillen
Durch zweierhande Milde, Daß man den Glast da möcht gestillen,
Swas Meister all begarbe Auf das Glas entwurffen,
Und sweicherlei Farbe Sie mit dem Pinsel dar bedurffen,
Das ward erlegt mit edelm licht Gesteine, — Der je dieselbe Farbe
Hatt nach der Art viel lauter reine."

Nach Schilderung der Steine fährt er 371 fort:

„Der Glase-Fenster Gleste War da gar unnöthe:
Von Lichtes Ueberläste Gab so mannich Stein mit Röthe.
Der Steine Brennen das lichte Gold entzundte, Daß sein Glast gab Widerstoß,
All solcher Reichheit ich mir selber gundte.
Je nach den Steinen färbte sich die Sonne,
Wann sie durch die Fenster schien, Das war ein sondre Augenwonne."

Vgl. Sulpiz Boisserée über die Beschreibung des Tempels des heiligen Grals. München 1834; ferner „Organ für christliche Kunst", 1863, S. 42. Der Graltempel der jüngeren Titurelsage in seinen Bezügen zur historischen Kunst, besonders zum Kölner Dom.

[2] Vgl. Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn. Albert Ilg. 1893, S. 114.

[3] Bezeichnend für die um die Mitte des 19. Jahrhunderts herrschende Urteilslosigkeit ist eine Anschauung, die unter Verkennung der kraftvollen Wirkung der alten Gläser ihre Nachahmung als lächerliche Geschmacksrichtung brandmarkt. Vgl. James Ballantine. Gefärbtes Glas in seiner Anwendung auf alte Baustile. Übersetzt von Heinrich Gauss. Weimar 1855.

Sonderbarerweise vermutete man in der Frühzeit unter den Bestandteilen der Farbengläser wertvolle Metalle. Ich halte es für ausgeschlossen, daß die alten Glasmacher diese falsche Meinung zu eigenem Vorteil ausgenutzt haben sollten; wohl mögen manche Meister versucht haben, durch derartige Vorspiegelungen ihr Geheimnis sicherer zu bewahren. Die unverbürgte Sage, daß Abt Sugerius von St. Denis den fremden Glasarbeitern kostbare Edelsteine zur Herstellung farbiger Gläser ausgehändigt habe, wurde zuerst 1627 von dem Geschichtschreiber von St. Denis durch irrige Übersetzung der Worte saphirorum materia aufgestellt und seitdem allenthalben ungeprüft nachgeschrieben, obschon in des Sugerius „De administratione sua" nirgends von Rubinen, Smaragden und Topasen die Rede ist.

In der Glasmacherkunst bedeutet saphireus blau, materia saphirorum blauen Glasfluß, irgend eine Kobaltverbindung, Zaffer, Smalte, einen Mineralfarbstoff. Dagegen verstanden die Alten unter Sapphir niemals den Edelstein dieses Namens, sondern den Azur, Lapis Lazuli, mit dem sich jedoch blaues Glas nicht herstellen läßt. Der richtige Begriff für die materia saphirorum ergibt sich aus Heraklius, aus dem Gespräch zwischen einem Cistercienser und einem Cluniacenser[1], endlich unzweideutig aus der Schedula des Theophilus (II, 12).

Kobalt fand man in ägyptischem Glase, in blauen Gläsern aus den Bädern des Titus, in Glasstückchen der Elisabethkirche zu Marburg, u. a.[2]

Nach des Heraklius' und des Theophilus' Unterweisungen über den Aufbau der Öfen, des Schmelz-, des Kühl- und des Streck- oder Ausbreitofens darf man annehmen, daß die Klöster und die Bauhütten sich vorerst eigene Einrichtungen beschafft haben. Die Fritte, das Gemenge der verschiedenen Bestandteile des Glases, war überall leicht zu beschaffen.

Die erste urkundlich genannte Glashütte Deutschlands, der aber andere vorausgingen, bestand in Tegernsee um die Jahrtausendwende. Der Betrieb war noch kümmerlich, denn das Kloster konnte den gestellten Anforderungen nicht nachkommen. Abt Beringer (1003—1012), Gozberts Nachfolger, muß sich wiederholt beim Bischof Gottschalk (994—1006) von Freising entschuldigen, daß man das verlangte Glas nicht vorrätig habe, daß man aber nach Ostern die Glasmacher (vitrearios) ans Werk setzen und baldigst Nachricht senden wolle. Kurz darauf bekennt Tegernsee beschämt, daß man der Bestellung noch nicht vollauf genügen könne, da man nur zweihundert Glastafeln (tabellas vitri) anfertige, man schicke nur so wenig, weil man den ganzen Auftrag zu erledigen außerstande sei. Auch eine Äbtissin muß sich gedulden; die Glasmacher seien täglich an der Arbeit; gleich nach Andreas würde die Zustellung durch die Klosterboten erfolgen[3].

In den Jahren 1163 bis 1181 wurde in der Abtei Hauterive in der Schweiz Glas geblasen[4]. Über den Wert und über die Preise des Glases ist nichts zu ermitteln, was brauchbare Rückschlüsse ermöglichte. Als vereinzelte Nachricht verzeichne ich, daß im Jahre 1338 am Münster zu York für farbiges Glas der doppelte Betrag gezahlt wurde, wie für weißes[5].

Die Technik der Glasmalerei.

Der Werkstattbetrieb. Die dürftigen Aufzeichnungen bezüglich der älteren Glasmalerei gestatten allenfalls unsichere Vermutungen über die Art des damaligen Werkstattbetriebes und über die gegenseitigen Wechselbeziehungen zwischen Maler, Glasmaler und Glaser. Die landläufige Anschauung, die auf Grund irriger Übersetzung des Theophilus einen gar zu einfachen Betrieb annahm, indem man sämtliche Verrichtungen einschließlich der Herstellung des Glases in eine Hand legte, habe ich vor Jahren sachlich widerlegt, so daß dieselbe fürderhin nicht weiter nachgeschrieben werden dürfte.

Einzelne Fingerzeige, die uns die Denkmäler sowie die alten Handschriften andeutungsweise übermitteln, gewähren einen Einblick in den mutmaßlichen Betrieb der Glasmalerei. Bei der Einleitung zur

[1] Ein Cisterciensermönch, der zwischen 1153 und 1174 schrieb, tadelt einem Cluniacenser gegenüber die mit Gold geschmückten Malereien und Ciselierungen, die schönen, wertvollen Gewänder, die prächtigen, mit Farben gestickten Behänge, die kostbaren Fenster mit ihren blauen Gläsern (pulchrae et pretiosae fenestrae, vitreae saphiratae) als überflüssig, die nur die Begierde des Auges verlange. Martene et Durand, Thesaur. nov. anecdot. Paris 1717. B. V. col. 1570 u. f. — Vgl. T. B. Emëric-David, Histoire de la peinture au moyen âge. 1842. S. 221.

[2] Wurzer, Handbuch der Chemie. 1826, S. 167. — de Brogniart, Traité des arts céramiques, S. 563. — Ch. Winston, Memoirs illustrative on the art of glass-painting. London 1865, S. 182. — Vgl. ferner Le journal de la peinture sur verre, 1896, Nr. 7. Artikel Saphir.

[3] Vgl. Sebastian Günthner, Geschichte der literarischen Anstalten in Bayern, S. 373 u. 374. — Bernh. Pez O.S.B., Thesaurus anecd. 1721/29; VI., I., 142, 144 u. 155. — Karl Meichelbeck O.S.B., Hist. Frising. 1724; I., 2, 472. — Der Wortlaut auch bei Oidtmann, Gesch. d. Gl., S. 60 Anm. 3.

[4] J. R. Rahn, Die Kirchen des Cistercienserordens in der Schweiz. Mitt. d. Antiqu. Ges. Zürich, Bd. XVIII, S. 69.

[5] York Minster. A. P. Purey-Cust. London 1897, S. 59.

Schedula Theophils in meiner „Geschichte der Glasmalerei" habe ich auf eine gewisse Arbeitsteilung aufmerksam gemacht. Wenn ferner Theophilus die einzelnen Teile der Vorlage behufs Auswahl der Farbengläser mit Buchstaben bezeichnen läßt, so darf man ungezwungen hierin eine Anweisung des Zeichners oder Glasmalers für den Klosterbruder erblicken, der das Zurechtsprengen der Gläser besorgte.

Die Glasmalerei hatte als Klosterkunst begonnen. Unter Leitung kunstsinniger Mönche arbeiteten handfertige Laienbrüder oder Männer, die zum Kloster im Hörigkeitsverhältnis standen. Durch gegenseitigen Austausch kunsterfahrener Meister oder vorrätiger Vorlagen ließe sich die Gleichartigkeit der Anlage in räumlich weit getrennten Orten — man vergleiche später die Bibelfenster — erklären. Ich erinnere an Tegernsee, ich verweise ferner auf einen Brief in der Reichenauer Formelsammlung aus der Zeit um 840, wo um kurze Überlassung eines Matheus vitrearius behufs Unterweisung der Zöglinge dringend gebeten wird[1].

Außerdem fanden weltliche Handwerker gegen Verpflegung und Vergütung in den Klöstern Aufnahme; Abt Sugerius holte sich seine Künstler aus allen Gegenden zusammen; unter Abt Ulrich von Selvingen wurden gegen Ende des 13. Jahrhunderts zu Salem im Kreise Konstanz Maler und Glasmaler beschäftigt[2]. Jedenfalls sind die Künste auch schon frühzeitig aus den Klostermauern ausgewandert.

„Artifices si sunt in monasterio, cum omni humilitate faciant ipsas artes, si permiserit abbas" lautete die Vorschrift für die Benediktiner[3], die einfachste Erklärung für die Tatsache, daß uns aus jener Zeit nur wenige Meisternamen bekannt geworden sind. Der himmlische Lohn sollte allen Strebens Endziel sein. Wenn aber ein Mönch auf weltlichen Ruhm nicht freiwillig verzichtete, dann wußten strenge Maßregeln etwa aufsteigende Eitelkeit im Keime zu ersticken. Theophilus versichert uns in der Vorrede zu seinem ersten Buch ausdrücklich, daß er durchaus nicht um menschlicher Anerkennung oder um irdischen Lohnes willen geschrieben habe, sondern einzig und allein zur Ehre Gottes, zum Ruhme seines Namens[4].

„Nomen nostri auctoris humilitate siletur" melden um 1324 zwei in Paris aufbewahrte Handschriften des „menschlichen Heilspiegels".[5]

Daß die klösterlichen Maler ihre Namen verschwiegen, ist erklärlich; weshalb aber weltliche Meister scheinbar so bescheiden waren, ließe sich, auch wenn diese Erscheinung nicht allen gleichzeitigen Kunstwerken gemeinsam wäre, auf den Umstand zurückführen, daß der Erfinder des Bildes und der ausführende Glasmaler gar oft getrennte Persönlichkeiten waren. Für Werkstättenarbeit war die Namenszeichnung schlecht angängig, es sei denn, daß der Glasmaler nach eigener Zeichnung gearbeitet hätte.

Auch in Deutschland mag der Zeichner dem Glas- wie dem Wandmaler den Karton geliefert, manchmal obendrein die Ausführung der Malerei übernommen haben. Eine strenge Trennung zwischen Zeichner und Glasmaler war natürlich nicht immer, nicht überall durchgeführt. Der letztere Fall berechtigte dann den Künstler zur Namenszeichnung; so hat jedenfalls der Kölner Maler Gerlachus seinen eigenen Entwurf auf Glas gemalt, denn schwerlich würde ein Zeichner das Bildnis des Glasmalers als des Schöpfers der Arbeit in seiner Werkzeichnung angebracht haben. Dasselbe möchte ich für den Clemens vitriarius Carnotensis M(agister) in dem Joseph-Fenster der Kathedrale zu Rouen gelten lassen, ferner für den Meister Thomas operator istius vitri, der in dem zwischen 1377 und 1399 entstandenen Jesse-Fenster des Winchester-College kniet. In bezug auf das Malerbild zu Le Mans kehre ich zu meiner früheren Auslegung[6] zurück; es gehört zur Legende von Maler und Teufel, wobei freilich der Schöpfer des Fensters immerhin an seine eigene Verewigung gedacht haben mag.

Einzelne Buchstabenzeichen, z. B. im Klara-Fenster zu Königsfelden und in den vorzüglich gegliederten Glasgemälden im Schiff der Kirche zu Niederhaßlach oder in der Kathedrale von Tournai darf man ruhig

[1] Vgl. Dr. H. Lehmann, Mitt. der Antiqu. Gesellsch. in Zürich, Bd. LXX. Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz, 1906, S. 169 (15), Anm. 30.

[2] Item domum adjacentem, quam pictores et vitrorum artifices frequentius inhabitare consueverunt. Tractat. super stat. monasterii Salem. — Mone. As. III, 30 f.

[3] Kap. 57 der Benediktinerregel; sie enthält ferner die Warnung: „Quod si aliquis ex eis extollitur pro scientia artis suae, eo quod videatur aliquid conferre monasterio, hic talis evellatur ab ipsa arte, et denuo per eam non transeat, nisi forte humiliato ei iterum abbas jubeat."

[4] „Quae cum saepe relegeris et tenaci memoriae commendaveris, hac vicissitudine instructionis me recompensabis, ut, quoties labore meo bene usus fueris, ores pro me apud misericordiam Dei omnipotentis, qui scit, me nec humanae laudis amore, nec temporalis praemii cupiditate, quae digesta sunt, conscripsisse, aut invidiae livore pretiosum quid aut rarum subtraxisse, seu mihi peculiariter reservatum conticuisse, sed in augmentum honoris et gloriae nominis ejus multorum necessitatibus succurisse et profectibus consuluisse." Theoph. presbyt. lib. I. praefatio.

[5] J. Lutz und P. Perdrizet, Speculum humanae salvationis. Leipzig 1907, S. 251.

[6] Oidtmann, H., Geschichte der Glasmalerei, 1898, S. 343. Durch eine unerklärliche Irreleitung habe ich meine frühere, später von Professor Geiges geteilte Ansicht in meinem Buche „Die Glasmalerei im alten Frankenlande" (S. 135) als Stifterbildnis aufgefaßt.

den Gehilfen des Glasmalers zuerkennen, während die Inschrift unter einer Königsfigur in Santa Croce zu Florenz den wirklichen Künstler bezeichnen dürfte[1]. Auch in dem St.-Kunibert-Fenster zu Köln scheinen ähnliche Zeichen der Glasmaler angebracht zu sein.

Meines Wissens wurde die Bezeichnung Glasmaler in der Frühzeit höchst selten mit der Glasmalerei in Verbindung gebracht. Magister Wolfhardus v i t r i a r i u s p i c t o r ecclesie nostre alumpnus, der 1317 im österreichischen Stift St. Florian lebte, ist der erste. Sollte in dem Testament des Magister Johannes de Kirchheim, dem man die Glasgemälde in der 1349 vollendeten Katharinenkapelle am Münster zu Straßburg zuschreibt, wirklich p i c t o r vitrorum in ecclesia Argentinensi stehen, dann hätten wir abermals eine einwandfreie Übersetzung des Wortes Glasmaler[2]. Häufiger liest man Maler. So erhielt in Lübeck der Maler Hermann von Colberch (1305—1307) Entschädigung für Blei und Glas. Im Jahre 1374 erwarb zu Breslau „Conradus g l a s e r alias m o l e r" von Liegnitz das Bürgerrecht; 1373 hatte zu Regensburg Niklas der Maler die Unterhaltung und Ausbesserung des alten Glaswerks am Dom übernommen.

An den Bauhütten der Dome sammelten sich um den städtischen Meister die Gesellen; bei der Vielseitigkeit der mittelalterlichen Kunsthandwerker fehlte es nirgends an der wünschenswerten Hilfsbereitschaft. Die Werkstätten der größeren Städte, wo der Glasmalereibetrieb nach der Mitte des 15. Jahrhunderts durch die Zünfte festgelegt wurde, versorgten die Kirchen des Landes.

K ö l n e r G l a s m a l e r. — In Köln war die Malerei sehr früh ein bürgerliches Gewerbe geworden, dazu ein hochgeachtetes, weithin bekanntes. Rühmt doch schon Wolfram von Eschenbach in seinem Parzival (158, 14) an seinem Helden, daß „von Koelne noch von mâstricht kein schiltaere entwürfe in baz, denn als er ufem horse saz". Köln blieb auch der Mittelpunkt für rheinische Glasmalerei; wenigstens genügt der gerettete Bestand an Denkmälern vorderhand nicht, auswärtige Werkstätten nachzuweisen. Hier werden schon Ende des 12. Jahrhunderts Meister des Laienstandes genannt. Zugleich mit den „meilre, meelre, milre" — „malaere" schreibt der 1327 verstorbene Meister Eckhart von Köln — und den „schiltaere", den Schilderern, die der „schildergazzin"[3], platea clipeatorum, den Namen gegeben hatten, erscheinen die „glasewortere, glaiswoirter, glaswerter (von worchen, werchen, dem heutigen niederdeutschen werken = arbeiten); glaseatores, fenestratores, vitriatores, vitreatores, factores vitrorum, vitrifices, vitrarii heißen die Meister in lateinischen Urkunden.

Den eingehenden Forschungen Merlos[4] verdanken wir die Überlieferung von einem O t t o fenestrator, der um 1056 zu Köln lebte. Um die Wende des 12. Jahrhunderts wird im Schreinsbezirk Niederich[5] ein Maler Engilbertus verzeichnet, von dessen Tochter Liveradis ein gewisser G e r l a c u s und seine Gattin Hildegundis in der Zeit zwischen 1188 und 1203 einen Hausanteil kauften; bald erwarben sie einen weiteren von Fridhericus, dem Sohn der Liveradis. Ob dieser Gerlacus selbst Maler gewesen und deshalb das für seinen Beruf räumlich geeignete Anwesen erstanden hat? Es wäre nicht unmöglich; anscheinend hatten die Maler ihre besondere Werkstätte, denn ein im Jahre 1328 in der Schildergasse wohnhafter Maler Reynkin, der Schwiegervater des Malers Peter Groene, baute sich 1331 ein Haus mit Werkstätte, cum domo operis dicta w e r c h u i s. Dieser Gerlacus könnte der Zeit nach ungezwungen mit dem Glasmaler G e r l a c h u s gleichbedeutend sein, dessen treffliche Schöpfungen ich um die Mitte der 1890er Jahre zufällig aus ihrem fast vergessenen Versteck hervorholen und dem drohenden Untergang entreißen konnte. Auf seine Persönlichkeit werde ich später zurückkommen.

Um 1240 soll ein A r n o l d v o n K ö l n an der Kathedrale von Lyon Glasgemälde ausgeführt haben. Dann entsteht eine Lücke, bis im Jahre 1296 „Goswinus gelasewortere et Gertrudis" im Albansschrein, Buch ad domum Vozlini, genannt werden; 1305 erscheinen „Gozwinus glasewortere et Druda" im Buche Cleric. portae von St. Columba, 1330 ebendaselbst als Goiswinus dictus glaiswortere[6]. Als verheiratete Meister nennt Merlo an anderer Stelle[7] Magister W i l h e l m u s, glasewortere et Lisa 1298, Johannes de Nussia et Druda 1312; M a r m a n n u s (Marcmannus) glaseator (glasewortere) et Hilla 1314, 1316; Henricus de Nussia glaisworter et Segewigis 1325.

[1] Vgl. Oidtmann, Die Glasmalerei im alten Frankenlande, S. 129/30.

[2] Grandidier, Essais histor. et typogr. sur l'église cathédrale de Strasbourg, 1782, S. 257. Abweichend von Guérber und den späteren schreibt Lasteyrie in einem Auszug aus Grandidier f a c t o r e m vitrorum.

[3] Gemäß den Schreinsurkunden des Kölner Schöffenschreins (2, IX., 4, S. 311) aus den Jahren 1205—1214 hatte ein Martinus Schildirs in der Schildergazzin seine Behausung.

[4] Joh. Jak. Merlo, Die Meister der altkölnischen Schule. Köln 1852, S. 190.

[5] Robert Hoeniger, Kölner Schreinsurkunden des 12. Jahrhunderts. Bonn 1893, S. 156. — Merlo glaubte das Ehepaar mit einem gleichnamigen des Jahres 1257 für gleich erachten zu dürfen, doch läßt der zeitliche Abstand es kaum angängig erscheinen, beide Eintragungen auf die nämlichen Personen zu vereinigen. Übrigens hat Merlo, wie Dr. Johannes Krudewig auf meine Anfrage feststellte, statt pistor irrtümlich pictor gelesen.

[6] Vgl. Joh. Jakob Merlo, Kölner Künstler in alter und neuer Zeit; herausgegeben von E. Firmenich-Richartz und H. Keussen. Düsseldorf 1895, S. 304.

[7] Die Meister der altkölnischen Schule. Köln 1852, S. 191.

Ob sie für die Dombauhütte tätig gewesen sind und an den prächtigen Fenstermosaiken des Lichtgadens und der Chorkapellen mitgewirkt haben, darüber läßt sich ebensowenig ermitteln, wie über die Persönlichkeit des Magister Philippus vitriator, glaisworter oder glaseator, der mit Petrissa verheiratet war, dessen Namen verschiedene Schreinsbücher in den Jahren 1327—1351 erwähnen. Der in letzterem Jahre als verstorben genannte Meister wohnte in dem domwärts gelegenen Eckhaus der großen Budengasse und Hochstraße[1]. Sohn und Schwiegersohn teilten den Beruf des Vaters. Ludekinus (Ludeginus) vitriator, filius quondam magistri Philippi vitriatoris, vielleicht gleichbedeutend mit dem von Merlo an anderer Stelle genannten Lutdolphus gelaiswortere et Elza (1351), war zuerst mit Elza dann mit Druda verehelicht gewesen; er wird in der Zeit zwischen 1351 und 1366 genannt.

Mehr wissen wir von dem Schwiegersohn, Magister Jacobus vitriator (gelaiswortere und glaseator), der an verschiedenen Stellen vorkommt als Mann der Druda und als gener magistri Philippi glaseatoris. Meister Jakob der Glasworter oder vitrifex war 1362 für die St.-Viktors-Kirche zu Xanten beschäftigt. Seine Werke sind erhalten geblieben; es sind die Apostelbilder und die heiligen drei Könige im nördlichen Ostchörchen, dem damaligen Kapitelsaal[2].

Kölner Glasmaler gingen demnach weit rheinabwärts; im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts begegnet uns ein Kölner Meister in Koblenz. Ob die Glasgemälde in St. Katharinen zu Oppenheim und in anderen Gotteshäusern, die unter dem Einfluß der Kölner Bauhütte gestanden haben, zu Kölner Werkstätten in Beziehung zu bringen wären, entzieht sich nachträglicher Untersuchung.

Im Jahre 1378 kauften die Eheleute Everhardus, vitriator, de Nussia und Metza ein Haus in der Blindgasse; der Mann wird noch 1414 genannt.

Merlo[3] führt weiterhin an: Ludevicus vitriator et Cristina 1329. — Magister Henricus factor vitrorum (vitriator) et Hadewigis 1341. — Udo gleisworter 1346. — Johannes vitriator, filius magistri Henrici vitriatoris, et Hilla 1346 und 1349. — Gobelinus (Goebel) vitriator (dictus glasworter) et Nesa 1356; † 1405. — Johannes de Flore vitriator et Katharina 1358. — Lemginus de Bopardia vitriator et Druda 1378. — Petrus vitriator et Greta 1383. — Henzo dictus Gerdenbach vitriator et Aleidis 1388. — Abraham de Leodio vitriator et Mettele 1394. — Peile meister Raboden soen glasewoirter 1397. 1398 wird Hermann Glaseworter up deme Eygelsteyne genannt.

Ob die in den Trierer Stadtrechnungen[4] von 1363/64 erwähnten „glasinmecher" Clais, Henkin, Knars, Guebil und Peter Glasmaler waren, ist fraglich.

Übrigens wurde die Glasmalerei, als klösterliche Kunst erfunden, gepflegt und verbreitet, auch nachdem sie fast ganz in Laienhände übergegangen war, seitens der Geistlichkeit nicht vernachlässigt; Mönche und Priester, Klosterfrauen und Laienschwestern haben sie immer wieder aufgegriffen und sich nicht nur fachmännisch, sondern auch schriftstellerisch betätigt. Dunkle Überlieferung will wissen, daß sich in verschiedenen Klöstern zu Köln Handschriften befunden hätten, die über die Kunst der Glasmalerei, über die Art der Farbenbereitung, über das Einbrennen der Farben, kurz, über alle Verrichtungen des Glasmalers unterrichteten; eine Handschrift soll nach München gekommen sein; wohin die fraglichen Schriftstücke nach Aufhebung der klösterlichen Niederlassungen geraten sind, über ihr weiteres Schicksal ist nichts bekannt.

Für die Annahme eines Werkstattbetriebes lassen sich noch weitere Gründe beibringen. Die Zöglinge von der Reichenau und von Tegernsee wurden lediglich in den Handfertigkeiten der Glasmalerei unterrichtet; die Zeichenkunst würden sie schwerlich so schnell erlernt haben. Die frisch angeführten Glasmaler erhielten eben ihre Vorlagen aus der Zeichenstube des Klosters. Da sich der Gedankengang

[1] Merlo, Sp. 671. Auch bei Besitzwechsel wurde das Haus nach ihm benannt, 1367: „domus sita in ordone ex opposito domus Mirwilre, in qua quondam magister Philippus vitriator inhabitare consuevit" (Laurentii Lib. III [n. 179] und am 11. Dezember 1790: „ein Haus dreier Häuser, welche zwei Häuser Meister Philipp des Glasworters zu seyn plagen, auf dem ort entgegen dem Hauß Mirweiler, und ist das endelste Hauß von dreien Häusern, als mit namen zum Dom werth" [Laur. Lib. II n. 177]).

[2] Vgl. Stephan Beissel, S. J., Die Bauführung des Mittelalters. Studie über die Kirche des hl. Viktor zu Xanten. Freiburg 1889, III, S. 99. Buchungen des Fabrikmeisters: 1362. „Erstens über die Glasfenster im Kapitel, die am Tage vor dem Feste des hl. Jakobus von Köln kamen. Den Knechten, welche die genannten Fenster vom Rhein zum Kloster trugen, 31 Denare.

Item dem Glasermeister Jakob (vitrifici) für die Auslagen, die er auf dem Rheine für sich und seinen Gesellen (servo) von Köln bis Xanten machte, 20 Solidi.

Item demselben für die genannten Fenster 10 Mark."

10 Stiftsmark verdiente ein Steinmetz in 40 Tagen und soviel kosteten 5 Malter Weizen. Beissel berechnet den Preis der Fenster nach unserem Geldwerte auf ungefähr 180 Mark, allerdings eine geringe Entlohnung für figürliche Glasmalerei.

[3] Die Meister der altköln. Malerschule, S. 191.

[4] Ergänzungsheft IX. Trierer Archiv. Trierer Stadtrechnungen. Volleiste des Jahres 1363 64.

mit dem Darstellungskreis deckte, die künstlerische Formengebung der Hauptsache nach die gleiche blieb, war die zeichnerische Aufgabe durchschnittlich die nämliche. Obendrein waren die klösterlichen Kunstjünger so vielseitig gebildet, daß eine scharfe Scheidung für die verschiedenen Kunstzweige bezüglich der Zeichnung ausgeschlossen war. Zu Unrecht vermißt man daher bei Theophilus nähere Angaben über die Zeichnung für Glasmalerei, da diese, streng genommen, mit der Technik als solcher nichts zu tun hat. Nur nebenbei verweist der Mönch für Damaste und Verzierungen den Glasmaler auf das Rankenwerk der Buchmalerei.

Hier gilt das Wort Vasaris, daß Zeichnung und Erfindungsgabe Vater und Mutter aller Künste seien, nicht bloß einer einzigen. Die der besonderen Fachkunst anhaftenden Eigentümlichkeiten kommen bei der Durchführung in der Werkstätte zum Ausdruck.

Romanische Wand- und Glasmalereien bieten tatsächlich in der allgemeinen Anlage so zahlreiche Berührungspunkte, daß man die zeichnerischen Unterlagen unter geringfügigen Änderungen für beide Malarten vertauschen könnte. Die gemalte Decke von St. Michael zu Hildesheim eignet sich zur Übersetzung in die Glastechnik, während man umgekehrt das Mittelfenster von St. Kunibert in Köln oder den Stammbaum von Legden in flache Deckengemälde verwandeln könnte; die Chorfenster in St. Patroklus zu Soest ließen sich mit geringer Mühe auf Gewölbekappen verteilen, die Standfiguren von Lohne ohne weiteres auf die Wandflächen übertragen.

War der Glasmaler durch die Fensterteilung an gegebene Räume gebunden so traf dies nicht minder für den Wandmaler zu, der sich den Nischen, Gewölben sowie den durch Dienste und sonstige Gliederungen begrenzten Flächen anzupassen hatte. In der Tat läßt sich, abgesehen von den durch die Technik gebotenen Besonderheiten, eine gewisse Gleichartigkeit der Anordnung nicht leugnen.

Nahe Verwandtschaft zwischen Bildschnitzerei und Glasmalerei wird uns mehrfach begegnen. Bereits an den Laienbildern der um 1270 entstandenen Westchorfenster des Domes zu Naumburg will Bergner[1] „freie Nachahmungen", „teilweise Entlehnungen" von den trefflichen Standfiguren des großen Domplastikers entdecken.

Gleichartigkeit der Anordnung bei Bucheinbänden, bei Reliquiaren und Goldarbeiten sind auf die Gemeinsamkeit der Zeichenstube oder wenigstens der Vorbildung zurückzuführen. Manche Grabplatten erinnern in ihrer Anlage an die Raumeinteilung der Glasgemälde, von denen sie sogar nicht selten Einzelheiten entnehmen.

Wenn die Beschreibung eines leider verloren gegangenen Glasgemäldes in St. Ulrich und St. Afra zu Augsburg, das ich schon früher[2] in das letzte Drittel des 12. Jahrhunderts versetzt habe, überraschende Ähnlichkeit mit dem Widmungsblatt des Evangelienbuches der Äbtissin Uta von Niedermünster aufweist, wenn ferner die Kirche von St. Emmeram zu Regensburg im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts ungefähr gleichzeitig mit Wand- und Glasgemälden ausgestattet wurde, von denen erstere ihrer Beschreibung gemäß teilweise „als ins Große übertragene Übersetzungen von Bildblättern" des Uta-Evangeliars erscheinen[3], so darf man unbedenklich annehmen, daß der Gesamtgedanke der Ausschmückung und die Entwürfe zu den Werkzeichnungen einer Zeichenstube ihre Entstehung verdanken.

[1] Pfarrer Dr. Bergner. Naumburg 1909.

[2] Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei, 1898, S. 193. — Vgl. ferner Georg Swarzenski. Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Leipzig 1901, S. 93 Anm. — Eingehende Beschreibung im „Archiv für die Geschichte des Bistums Augsburg" von Anton Steichele, III. Bd., 1860. Fr. Wilhelmi Wittwer (geb. 1449; 1502—1506 Prior; gestorben 1512), Catalogus Abbatum monasterii S.S. Udalrici et Afrae Augustensis. Die Handschrift ruht in der bischöflichen Bibliothek zu Augsburg. — Dr. Joseph Ludwig Fischer in München („Vierzig Jahre Glasmalkunst", München 1910, S. 8) hält das Fenster seltsamerweise für eine Stiftung des Abtes Heinrich (1030—1043), des ersten seines Namens. Er stützt sich auf die Beschreibung bei Wittwer, indem er die im Fenster angebrachten Verse dem Abt Udalscalcus (1125—1148) zuerkennt. Die Schlußverse in einem Fenster des Abtes Heinrich können doch unmöglich von dem ein Jahrhundert jüngeren Abt Udalscalcus verfaßt sein; außerdem ist bei diesem Abt Heinrich von der Kirche überhaupt keine Rede, geschweige denn von einem Glasgemälde. Ebenso fällt der zweite Abt dieses Namens aus, der 1171 bis 1178 regierte, denn die alte Kirche brannte samt dem Kloster 1180 gänzlich nieder. Abt Hainricus, der dritte seines Namens, 1183—1187 errichtete den Neubau mit großem Aufwand und schmückte die Fenster und Säulen überaus stattlich, wie sie zu Wittwers Zeiten noch zu sehen waren. Unter Heinrichs Amtsführung wurde 1186 die neuerbaute Kirche durch Erzbischof Konrad von Mainz eingeweiht. Auf diesen Abt bezieht sich die Beschreibung des Stifterbildnisses in dem Glasgemälde. Vermutlich ist letztere versehentlich zu Udalscalcus geraten, denn Wittwer schließt vorher seine Aufzeichnung der Inschriften des Udalscalcus ab (S. 124: Explicit per Fr. Wilhelmum Wittwer ipsa die S. Silvestri pape anno Domini 1493). Ein Vermerk verweist ausdrücklich auf Abt Heinrich III. — Wie Fischer die Worte Wittwers „nach altem Brauch" (juxta antiquum morem) in die Zeit des ersten Abtes Heinrich verlegen kann, ist mir unerfindlich. Nebenbei bemerkt wird durch die Schilderung dieses Fensters Fischers Behauptung über die Ausstattung von Glasgemälden mit Standfiguren oder mit kleinen Gruppen, die er örtlich trennen zu dürfen glaubt, schlagend widerlegt.

[3] Vgl. J. A. Endres, Romanische Deckenmalereien und ihre Tituli zu St. Emmeram in Regensburg. Zeitschrift für christliche Kunst, XV. Jahrgang. Sp. 205 u. f.

Nur flüchtig streife ich den Zusammenhang der Straßburger Münsterrosen mit dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg.

Ein kurz nach der Mitte des 12. Jahrhunderts entstandenes Hildesheimer Missale würde ebenfalls ausgezeichnete Vorlagen für Glasmalerei bieten[1].

Gleich große Ähnlichkeit zwischen der Malerei und der Glasmalerei zeigt sich bei den Denkmälern der Frühgotik. Das erzbischöfliche Diözesanmuseum zu Köln bewahrt ein im dortigen Minoritenkloster entstandenes Graduale, dessen Titelblatt (Abb. 9)[2] so vollständig an ein Glasfenster erinnert, daß es

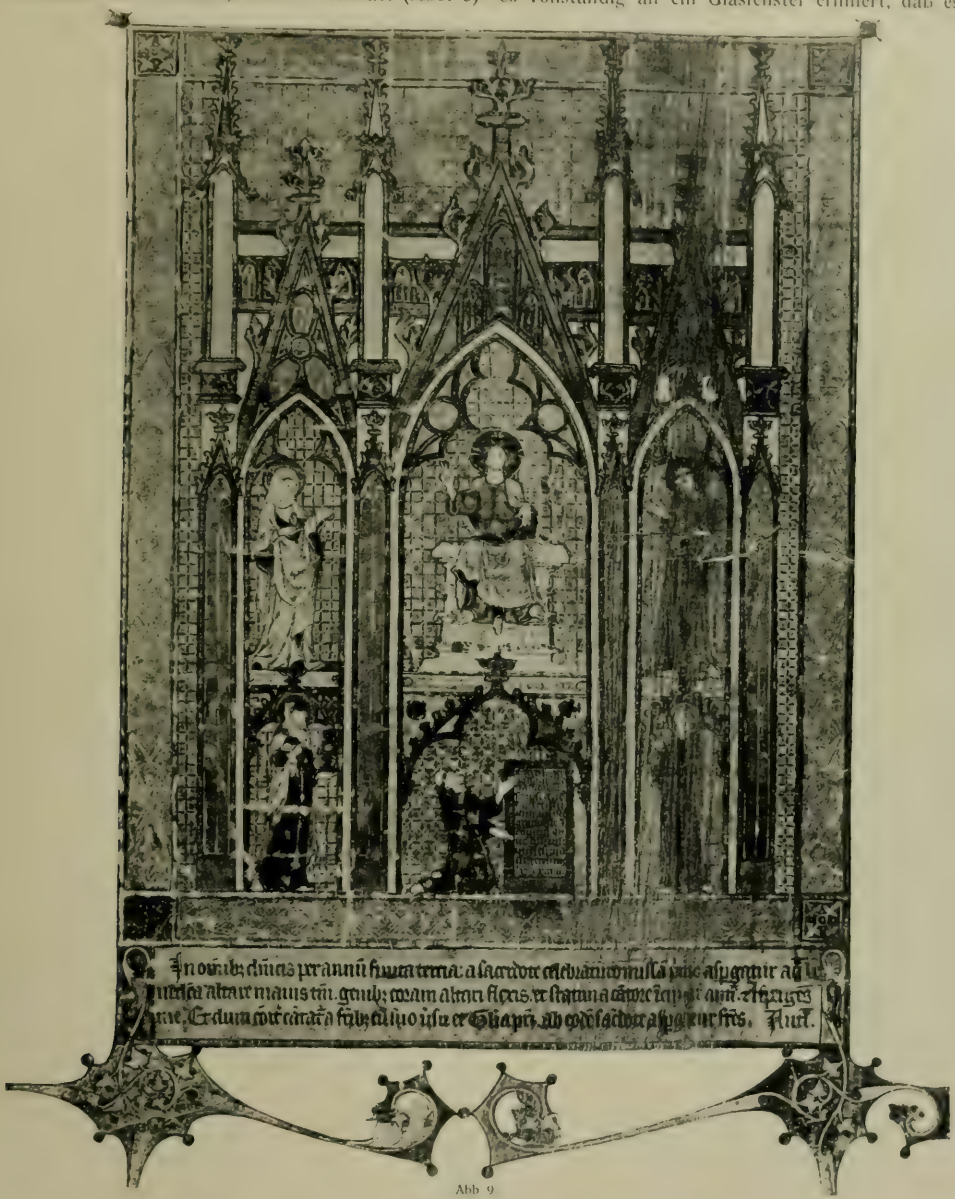


Abb. 9

[1] Vgl. Stephan Beissel, S. J., in der „Zeitschrift für christliche Kunst", XV. Jahrgang. Sp. 265 u. f.

[2] Nach dem Jahresbericht über das Museum für die Jahre 1904 und 1905. Köln.

Abb. 10.

nach unwesentlichen Abänderungen als Entwurf dienen könnte. Die Gesamtanlage, der architektonische Aufbau mit seinen Wimpergen und Fialen, der blaue, mit weißem Netzwerk durchsetzte Bildgrund, die Anbringung der Figuren, kurz, das Ganze ließe sich fast unverändert auf Glas übertragen. Im mittleren Sockelfelde kniet, seitlich begleitet von der hl. Klara und dem hl. Antonius von Padua, der Minoritenbruder Johannes von Valkenburg, der sich als Schreiber, Verfasser und Illuminator des im 1299. Jahre vollendeten Graduale bekennt. In der oberen Mittelnische thront der segnende Heiland, angebetet von dem hl. Franziskus von Assisi und der hl. Barbara. Eine Initiale mit dem Bild der hl. drei Könige (Abb. 10), andere mit der Geburt und der Verkündigung, von der Hand desselben Franziskaners, könnten ohne weiteres für Glasmalerei verwandt werden, ebenso die hl. drei Könige auf dem Altenberger Tafelgemälde zu Schloß Braunfels, endlich auch der hl. Johannes und der hl. Paulus sowie die Verkündigung und die Darstellung im Tempel aus dem Wallraf-Richartz-Museum zu Köln. Auf die Verwandtschaft der Gemälde der Chorschranken im Kölner Dom mit den dortigen Hochchorfenstern werde ich an anderer Stelle zurückkommen. Glasmalerische Anlage zeigt ferner das Altarbild aus der Klarakirche im Kölner Dom. In betreff dieses und einiger anderer Kölner Bilder des ausgehenden 14. Jahrhunderts urteilt von Reber[1] treffend, daß sie „ohne allen Zusammenhang mit der Wandmalerei erscheinen, und vielmehr nach Wahl und Transparenz der Farben von der Glasmalerei abhängig, an welche gelegentlich, wie an dem Heisterbachschen Altar in München, selbst die Anordnung der Bilder erinnert".

In gleicher Weise könnte die Krönung Mariens in dem 1312 entstandenen Passionale der Äbtissin Kunigunde im Kloster St. Georg auf dem Hradschin unmittelbar einem Glasfenster entlehnt sein.

Zugunsten eines gemeinschaftlichen Ursprunges der Zeichnung für die verschiedenen Kunstzweige spricht noch ein rein äußerer Grund; ich meine die kräftige Umrißzeichnung in der Wand- und Buchmalerei, die man allgemein auf einen unmittelbaren Einfluß der Glasmalerei zurückzuführen pflegt, anstatt die feste Strichführung, die Betonung der Konturen mit dem Zeichner selbst in ursächlichen Zusammenhang zu bringen. Offenbar wurde die Glasmalerei ihrer packenden Wirkung wegen bevorzugt, weshalb ihre Anlage und Formengebung mittelbar durch den Zeichner die Vorlagen für andere Kunstgebiete wesentlich beeinflußte, wobei sie freilich ebenfalls anderweitig Anleihen machte.

Die deutsche Buchmalerei hat übrigens die absonderliche Nachahmung unserer Kunst, wie sie zeitweise in Frankreich üblich war, glücklich vermieden; dort hatte die genaue Wiedergabe der Bilder als kleine Glasgemälde zu einer unschönen Verirrung der Miniaturmalerei geführt.

Trotz gleichwertiger Befähigung der entwerfenden und ausführenden Meister, die sogar an Glasgemälden vielfach eine höhere Begabung bekunden, beliebt man in der Geschichte der Malerei von vornherein die in jeglicher Beziehung ebenbürtige, in der Bestimmtheit der Zeichnung und der Pracht der Farbengebung der Buch- und Wandmalerei nicht selten überlegene Glasmalerei ohne weiteres auszuschalten. Verwandtschaft mit gleichzeitiger Plastik wird uns im Altenberger Westfenster begegnen, besonders aber in den fränkischen, schwäbischen und oberrheinischen Glasgemälden, an denen seit der Mitte des 15. Jahrhunderts die scharfkantigen Linien, die knittrigen Faltenbrüche der Gewandung deutlich dartun, daß in Oberdeutschland die Bildschnitzerei für die Malerei vorbildlich gewesen ist.

Gleich dem armen Aschenbrödel im deutschen Märchen wurde sie bis vor wenigen Jahren unverantwortlich vernachlässigt. „Eine ausführliche Behandlung der Glasmalerei", schrieb Waagen[2], „gehört mehr einer Geschichte der gotischen Architektur, als einer Geschichte der Malerei an." Aber die Mutter der schönen Künste, die Architektur, verwies das verlassene Kind an ihre Tochter, an die Malerei, letztere[3] hinwiederum schob dasselbe ab zur Schwester Kunstgewerbe, die gleichfalls jegliche Verwandtschaft

[1] Dr. Franz von Reber, Kunstgeschichte des Mittelalters. Leipzig 1886, S. 617.

[2] Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. I. 66.

[3] Dr. H. Janitschek. Geschichte der Malerei. Berlin 1890, S. 201, Anmerkung: „Die Geschichte der Glasmalerei wird ein Kapitel der Geschichte des Kunsthandwerks bilden; es sei nur angedeutet, daß sie auf die Eigenart der malerischen Anschauung manches Tafelmalers in hervorragender Weise einwirkte."

ablehnte oder es nur kühl behandelte, und so kam es, daß alle darstellenden Künste ihre liebevolle Bearbeitung gefunden haben, während einzig und allein die herrliche Glasmalerei bis in die Neuzeit recht stiefmütterlich beiseite geschoben wurde. Daher die mangelhafte Wertschätzung ihrer farbensprühenden Denkmäler, daher die irrige Auffassung über den derzeitigen Hochstand unserer Kunst, daher die immer noch ungeprüft nachgeschriebenen Redensarten von dem unerreichten Rot, von den immer noch unentdeckten vermeintlichen Geheimnissen der Alten.

Vereinzelte Anerkennung seitens hervorragender Kunstverständiger vermochte keinen Wandel zu schaffen. So rühmte Jakob von Falke an der Glasmalerei, daß sie an Art, Kunst und Ausdehnung eine Höhe eingenommen habe, die allein genügte, der Kunst des Mittelalters Glanz und Bedeutung zu verleihen. Bald darauf tadelt THODE[1] die übliche Verkennung des künstlerischen Wertes alter Glasmalereien: „In bei weitem nicht genügendem Maße sind bisher für die Erforschung der deutschen Malerei die Glasgemälde herangezogen worden, und doch sind dieselben nicht selten wichtigen Aufschluß gebende Zeugnisse für die Bedeutung und das Schaffen der Tafelmaler". Seine für Nürnberg durchgeführte verdienstvolle Anregung hat inzwischen Schule gemacht, insofern mit erfreulichem Erfolg, als die Denkmäler eng umgrenzter Gebiete ausführliche Würdigung erfahren haben. Andererseits sind nach der erstrebten Richtung hin keine erheblichen Entdeckungen gefördert worden. Abgesehen von zufällig aufgefundenen Nachrichten, die sich überdies vorwiegend auf die für die Glasmalerei weniger wichtige Spätzeit beziehen und die nur ortskundiger oder ortsansässiger Forschung zugänglich sind, hat man nicht wesentlich mehr geleistet als die gar zu gering eingeschätzten Vorgänger, die doch die Wege gewiesen, die sich auch nicht gedankenlos einseitig mit der technischen oder historischen Seite begnügt haben, sondern in voller Erkenntnis der Aussichtslosigkeit der nunmehr frisch aufgegriffenen Versuche, von denen sie bis zur Stunde greifbare, wirklich neue, das Wesen der Glasmalerei betreffende Errungenschaften vergeblich erwarten.

Allerdings sind die seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts dahin zielenden Forschungen in der allgemeinen Kunstgeschichte kaum, allenfalls von wenigen Kundigen beachtet worden, aber bei diesen hatten sie die Ansicht bestärkt, daß bei der Wertschätzung der romanischen und frühgotischen Glasmalerei der Schwerpunkt nicht verschoben werden dürfe, daß der Versuch, sie zu den Miniaturen und Tafelgemälden der Frühzeit in eine untergeordnete Beziehung zu bringen, entschieden zurückzuweisen sei. Die Glasmalerei vertrat, was eben leider infolge der herrschenden Unkenntnis verkannt wurde, eine durchaus selbständige Kunstübung, die, von ihren Schwesterkünsten vollkommen unabhängig, diese zeitweilig überholte, sie nicht nur an Güte, sondern an Umfang und Ausdehnung übertraf.

Es ist das Verdienst THODES, dieser vorher nur vereinzelt auftretenden Anschauung in einem größeren Kreise der kunstwissenschaftlichen, zünftigen Berufswelt, wo die Glasmalerei bislang eine terra incognita war, die gebührende Geltung verschafft zu haben.

Als ein gleichberechtigtes Glied, als eine Hauptvertreterin der darstellenden Kunst soll die Glasmalerei in die Kunstgeschichte eingereiht werden. Ihre Denkmäler teilen mit den Werken der übrigen Malerei die Ungewißheit des Ursprungs. Bei der ungeheuren Schwierigkeit oder, richtiger gesagt, bei der Unmöglichkeit, die Urheberschaft der Entwürfe nachzuweisen, muß man sich mit unsicheren Mutmaßungen bescheiden; wie oft sind Meister- und Gesellenhand bei dem nämlichen Glasgemälde wahrnehmbar; dazu kommt der verwischende, ausgleichende Einfluß der Technik; auch Veränderungen der Zeichnung durch den Glasmaler, seien es unbewußte infolge persönlicher Unfähigkeit, seien es beabsichtigte im stolzen Selbstbewußtsein vermeintlichen Bessermachens, waren danach angetan, die Unklarheit zu verstärken.

In bezug auf die rheinischen Glasgemälde ist die Mahnung „colligite fragmenta, ne pereant" (Joh. 6, 12) zu spät beherzigt worden. Das Meiste ist untergegangen, der gerettete Bestand allerdings immerhin ausreichend zur Wertschätzung des Hochstandes rheinischer Glasmalerei im romanischen und frühgotischen Zeitalter, aber nicht hinreichend zur einwandfreien, nüchterner Prüfung standhaltenden Vorführung einer zusammenhängenden Entwicklungsgeschichte. Gewissenhaftes Vorgehen muß sich darauf beschränken, einzelne Denkmälergruppen zusammenzufassen und ihre hervortretenden Eigentümlichkeiten zu betonen; eine schärfere Umgrenzung auf sachlicher Unterlage halte ich für ausgeschlossen.

Eine gewisse Ähnlichkeit zwischen gleichzeitigen Denkmälern war von selbst bedingt durch die anspruchslose Auffassungsgabe, durch das beschränkte Können und die darauf begründete Stilisierung des betreffenden Zeitabschnittes. Dazu kommt die Gleichheit der Geberdensprache und der Tracht; kurz, die ganze künstlerische Aufmachung, der Rahmen, in dem sich die Begebenheiten ereignen, verleihen den Glasgemälden etwas Ausgleichendes, etwas allen Gemeinsames. Vereinzelt findet man bereits an

[1] HENRY THODE, Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert in ihrer Entwicklung bis auf Dürer. Frankfurt a. M. 1891, S. 36.

den romanischen Werken die Grundwahrheit bestätigt, daß eine gut gewachsene Gestalt für alle Stilarten, für alle Trachten erstes Erfordernis ist.

Vereinzelte urkundliche Nachrichten unterstützen die Annahme einer gewissen Arbeitsteilung. Vollständigen Werkstattbetrieb bekunden die Rechnungen über die Verglasung der St. Stephens chapel Westminster[1] aus der zweiten Hälfte des Jahres 1351. Sechs Meister — master glasiers — zeichneten und malten auf weißen Tafeln verschiedene Zeichnungen und besorgten das Glasmalen. Zu ihnen gesellten sich fünfzehn Glasmaler, dreiundzwanzig Glaser und drei Handlanger, „glasiers boys", von denen zwei die Farben reiben mußten.

Laut Vertrag vom 10. Dezember 1405 hatte der Glasmaler John Thornton von Coventry auf Kosten des Dekans und des Kapitels der Kathedrale von York die Glasmalerei des riesigen Fensters im Ostgiebel des Chors innerhalb dreier Jahre herzustellen. Er mußte das ganze Fenster, ohne Maßwerk 117 Darstellungen, mit eigener Hand zeichnen und malen, bis es der Vorschrift der Auftraggeber entsprach. Glas, Blei und Arbeiter wurden auf Kosten des Kapitels besorgt[2].

Um das Jahr 1335 soll Meister Marco zu Venedig nach den Zeichnungen eines deutschen Mönches aus dem Kloster der Minderbrüder Glasgemälde für Treviso angefertigt haben.

Die umfangreichen Glasgemäldereihen, wie sie die Kathedralen von Bourges, Chartres, Le Mans, die deutschen Dome von Regensburg, Freiburg, Straßburg, Oppenheim und Köln aufweisen, konnten nur von größeren Werkstätten bewältigt werden, in denen Meister und Gesellen unter der Oberaufsicht des kunstverständigen Bauleiters schafften, besonders bei verhältnismäßig kurzer Lieferfrist, die bei der Gleichartigkeit in Zeichnung, Durchführung und Farbengebung sich kaum auf viele Jahre erstreckt haben dürfte. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts ward auch in Köln der Betrieb durch die Zunft geregelt.

Ein hübsches Werkstattbild, wenn auch auf einem anderen Gebiet, vermittelt uns Male[3]. Als im Jahre 1425 die Magdalenenkirche zu Troyes Wandteppiche mit der Geschichte der Schutzheiligen erhalten sollte, da lieferte der gelehrte Jakobinerbruder Desiderius die Inhaltsangabe, der Maler Jakob entwarf die Skizzen und danach in Gemeinschaft mit dem Enlumineur Symon auf großen, von der Stickerin und ihrer Gehilfin besorgten Bettüchern die Kartons. Bruder Desiderius überzeugte sich mehrmals, daß der Maler nicht von seiner Aufstellung abwich, gab weitere Ratschläge und half den Künstlern bei der Arbeit den Wein trinken.

Antonio von Pisa ermahnt seinen Schüler zur Seßhaftigkeit, wenn er etwas ersparen wolle; sollte sich ihm außerhalb eine einträgliche große Arbeit bieten, möchte er sofort nach der Fertigstellung heimkehren. Um Ehre von der Kunst und Geschicklichkeit zu erwerben, müsse man ansässig bleiben. Er möge die Glasmalkunst nicht verspotten, da sie ihn gut ernähre, hinreichenden Verdienst, Nutzen und Ehre bringe. Seine Preisstellungen sind unklar.

* * *

Entwürfe kleinen Maßstabes für Glasgemälde aus der Zeit bis 1400 sind weder erhalten geblieben noch bekannt geworden. Die Radfensterzeichnung des Architekten Villard de Honnecourt aus der Mitte des 13. Jahrhunderts verdient doch kaum, wie manche anzunehmen geneigt sind, den Namen eines Glasgemäldeentwurfes. Sie scheint vielmehr gleich den übrigen Handzeichnungen eine oberflächliche Anweisung zur Anlage einer Rose zu sein; nur in diesem Sinne ist die Beischrift Honnecourts zu deuten. Die Zeichnung ist so notdürftig, daß man ihr nicht einmal die Bezeichnung Skizze im Sinne Vasaris zuerkennen kann.

„Schizzo" nennt der Italiener[4] den ersten Entwurf, weil er in Form eines Fleckes, d'una macchia, hingeworfen wird, von schizzare, spritzen, aufzeichnen, entwerfen, skizzieren.

Der 1361 verstorbene Dominikaner Johannes Tauler, der Schüler Meister Eckharts von Köln, verrät uns in einem Gleichnis das Vorgehen der damaligen Maler und Künstler: „Folge nach einem fleißigen Maler, der, wenn er für sich ein hübsch Bild malen will, so beschaut er zuvor ein ander wohlgemaltes Bild gar eben und zeichnet alle Punkte und Linien desselben auf seine Tafel, und alsdann formiert er sein Bild darnach, so treulich er kann."[5] Und der Glasmaler der Handschrift von Assisi rät dem Lehrer bei mangelndem Verständnis für die Verteilung der Farbengläser sich in jenen Kirchen umzuschauen, wo Arbeiten von ihm ständen, von mastro Antonio da Pisa, dem Meister in solcher Kunst, und er würde nicht fehlen.

[1] Vgl. Oidtmann, Gesch. der Glasmalerei, S. 357.

[2] Oidtmann, Die Glasmalerei im alten Frankenlande, S. 154, Anm. 166.

[3] Emile Male, L'art réligieux du XIII. siècle en France. Paris 1898, S. 495.

[4] Giorgio Vasari, Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti. Firenze 1846, V. I. — Introduzione. Pittura. Cap. II. Degli schizzi, disegni, cartoni.

[5] A. Peltzer, Deutsche Mystik und die Kunst. Straßburg 1899, S. 90.

Des Cennini Anleitung zum Zeichnen mit Bleigriffel und Feder auf Täfelchen, auf Blättern aus Tierhaut und Wolle, also auf Pergament oder Wollenpapier wird nicht nur zu Lernübungen, sondern auch zur Anfertigung flüchtiger Entwürfe gedient haben. Da nun solche Skizzen vorher überhaupt nicht erwähnt werden, liegt die Unterstellung nahe, daß allgemeine Vorlagen, Malerbücher, besondere Einzelentwürfe überflüssig gemacht haben, ein Gesichtspunkt, auf den ich an anderer Stelle zurückkommen werde.

Dagegen wurden seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert Vorlagen in verjüngtem Maßstabe gezeichnet, wie dies Leone Battista Alberti in seinem am 7. September 1435 zu Florenz vollendeten Buche über die Malerei ausdrücklich bekundet: „Wenn man beabsichtigt, ein Geschichtsbild zu malen, so wird man sich zunächst überlegen, welche Art der Anordnung die schönste wäre, und zuerst Entwürfe und Skizzen von dem ganzen Bilde — concepti et modelli di tutta la storia — und von dessen Teilen anfertigen, dann wird man seine Freunde zur Beratung heranrufen." Sicherlich wurden solche Vorzeichnungen dem Besteller und seinen Ratgebern vorgelegt. „Zur größeren Sicherheit wird man diese Skizzenblätter mit einem Liniennetz überziehen, um dann von diesen gleichsam zum eigenen Gebrauch gemachten Zeichnungen Art und Lage jeder Einzelheit zu der für die Öffentlichkeit bestimmten Arbeit zu entlehnen[1]."

Im Erhardihause zu Regensburg wird eine etwas verblaßte Farbenskizze auf Wollpapier aufbewahrt; sie ist jedoch eine im 17. Jahrhundert entstandene Nachbildung eines Fensters von 1333, das einst das Prämonstratenserkloster Speinshard in der Oberpfalz schmückte[2]. Farbenskizzen der Straßburger Münsterfenster im Frauenhause sind nachträgliche Erzeugnisse des 19. Jahrhunderts, desgleichen die im Pfarramt Markt-Erlbach aufbewahrten farbigen Bilder der Kirchenfenster, letztere vom Nürnberger Meister Eberlein gezeichnet.

Das Buch von der Kunst oder der Traktat über die Malerei des Cennino Cennini, dessen verloren gegangene Urschrift[3] um 1400 zu Padua entstanden sein mag, belehrt uns im 171. Kapitel „wie man aus Glas Fenster macht", daß die Technik der Glasmalerei bei den italienischen Malern wenig in Gebrauch war, daß sie hauptsächlich durch Meister von mehr fachmännischer als zeichnerischer Fähigkeit betrieben wurde, die sich halb gezwungen der Vorlage wegen an wirkliche Künstler wandten, um sich von ihnen die Zeichnung, ja selbst die Übertragung auf Glas besorgen zu lassen, während dem Fachmann das Zuschneiden, Brennen und Zusammenfügen überlassen blieb.

Die Werkzeichnung und das Zurechtsprengen der Glasstücke.

Theophilus beginnt mit Kapitel XVII des zweiten Buches seiner Schedula die leider nicht ganz lückenfreien, stellenweise ergänzungsbedürftigen Unterweisungen über die Glasmalerei, deren Technik sich, abgesehen von dem mit dem 14. Jahrhundert auftretenden Silbergelb, vorläufig in den Grundzügen nicht wesentlich verändert. Die Arbeit begann mit der Herrichtung einer ebenen Holztafel von der doppelten Ausdehnung eines Feldes; die eine Hälfte blieb, wie Theophilus später ausdrücklich angibt, für das Aneinandersetzen der Glasstücke, für das Verbleien, frei. Die ganze Fläche wurde mit geschabter Kreidemasse bestreut, mit Wasser angefeuchtet und mit einem Tuch gleichmäßig eingerieben. Nach dem Trocknen

[1] Quellenschriften für Kunstgeschichte usw. R. Eitelberger von Edelberg, XI. Leone Battista Albertis kleinere kunsthistorische Schriften. Hubert Janitschek, Wien 1877, S. 158.

[2] Vgl. Abbildung in der „Zeitschrift für christliche Kunst, 1897, Sp. 83.

[3] Da mir die deutsche Übersetzung nicht durchweg sinngemäß erschien, habe ich auf die italienische Ausgabe zurückgegriffen. Il libro dell'arte o trattato della pittura di Cennini da Colle di Valdelsa. Milanesi, Firenze 1859, S. 122. Bei einer Bestellung solle der Maler sich so viele Blätter Papier zusammenkleben, als er für die Ausmessungen des Fensters brauche, darauf das Bild zuerst mit Kohle zeichnen, mit Tinte verstärken und dann wie beim Tafelgemälde, vollends schattieren. Diese Zeichnung breitet sich der Glasermeister auf einem ebenen großen Tisch oder auf einem Brett aus, um danach die Farbengläser für die Gewänder stückweise auszuschneiden. Alsdann solle er dem Maler eine gut geriebene, aus Kupferfeilspähnen hergestellte Farbe liefern, die dieser mit der Spitze eines Pinsels aus Eichhörnchenhaar übereinstimmend mit dem Verlauf der Falten und der anderen Gegenstände des Bildes auf jeglichem Glasstück, wie es der Meister passend zugeschnitten, auftragen soll; mit der nämlichen Farbe wurde das Glas (durch Überzug) schattiert. Hierauf brennt der Meister die Stücke nach seinem Verfahren mäßig in einem mit Asche gefüllten, eisernen Kasten; endlich fügt er die Stücke zusammen.

Auf diesen Gläsern könne man Seidenstoff darstellen, Rankenverzierungen, Damaste und Buchstaben anbringen, indem man mit der Farbe grundiere und dann radiere; dabei habe man den Vorteil, daß man keinen anderen Grund zu schaffen brauche, da man Glas von jeder Färbung vorfinde.

Bei kleinen Bildchen, bei Wappen oder so kleinen Teilchen, daß sich die Gläser so nicht schneiden ließen, könne man auf der mit jener (eingebrannten) Farbe hergestellten Zeichnung etliche Gewänder mit Ölfarbe färben und verzieren; dies solle jedoch nicht gebrannt werden, da man damit gar nichts erziele; man solle es nur nach Belieben an der Sonne trocknen lassen. — Den italienischen Wortlaut siehe bei Oidtmann, Die Glasmalerei im alten Frankenlande, S. 52.

der weißen Schicht entwarf der Glasmaler, vermutlich in Anlehnung an allgemeine Vorlagen, die Hauptzüge der Zeichnung in den genauen Maßverhältnissen der Ausführungsgröße zuerst mit Blei oder Zinn, dann mit roter oder schwarzer Farbe. Die den einzelnen Teilen zugedachten Farben wurden durch Buchstaben angedeutet, als Richtschnur für den Gehilfen, der die Glasstücke zurechtsprengen sollte.

Dieses Verfahren, die Felder in natürlicher Größe auf eine geweißte Tafel aufzureißen, war zweifelsohne sehr umständlich und erforderte, wollte der Glasmaler in einem noch so beschränkten Zusammenhang arbeiten, eine gewisse Anzahl derartiger Holzbretter. Daß es trotzdem lange in Gebrauch blieb, bestätigen die Rechnungen von St. Stephens chapel Westminster[1] aus dem Jahre 1351.

Abb. 11. Links eine Standfigur aus Heimersheim an der Ahr, rechts die mit den Farben bezeichnete Umrißzeichnung der noch unbemalten Glasstücke.

Sogar noch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wird diese Art der Werkzeichnung von dem Mönch aus dem Augustiner-Chorherrn-Kloster zu Sagan, wo, nebenbei bemerkt, der Konvent schon im Jahre 1333 gemalte Glasfenster bekommen haben soll, empfohlen[2].

Nicht selten jedoch wiederholen sich bei frühgotischen Glasgemälden die gleichen Umrisse infolge mehrmaliger Benutzung der nämlichen Vorlage, beispielsweise an einzelnen Teilen der prächtigen Glas-

[1] Auslagen for drawing and painting on white tables; breaking and joining the glass upon the painted tables. Vgl. Ch. Winston, An inquiry &c. Oxford 1847, S. 337 Anm. — Oidtmann, Glasmalerei im alten Frankenlande. Leipzig 1907, S. 153.

[2] Die Papierhandschrift (IV. oct. 9; Blatt 68—71) ruht in der Kgl. Universitätsbibliothek zu Breslau. Sie wird von der dortigen Verwaltung in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts gesetzt, eine Zeitbestimmung, der ich nach Einsichtnahme des alten Kodex beipflichte. Die Vorschriften lehnen sich stark an Theophilus an; nur geringe Änderungen sind vorgenommen, einige neue Zusätze eingeflochten.

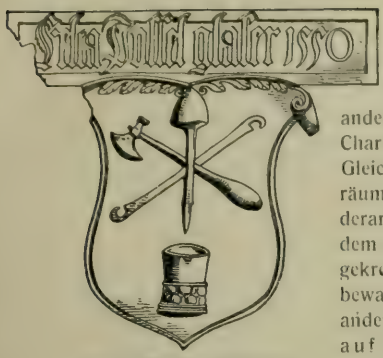


Abb. 12. Kröseleisen, Sprengeisen od. Fettkolben und Gläserhammer. Von der Grabplatte des Valentin Pössel zu Nürnberg. Nach dem Katalog der Bronzeepitaphien 1891, S. 31. Mit gütiger Erlaubnis der Leitung des German. Museums.

malereien zu Königsfelden und zu Le Mans, wobei die Hauptlinien sich decken, die Innenzeichnung dagegen voneinander abweicht. Dieselbe Erscheinung kann man im Hochschiff der Kathedrale zu Reims an mehreren Königsgestalten des 13. und 14. Jahrhunderts beobachten; andere Wiederholungen trifft man in den Kathedralen von Paris, Bourges und Chartres, spätere des 14. Jahrhunderts zu York. Solche Gleichartigkeit wiederholt sich sogar bei Glasgemälden räumlich weit voneinander entfernter Kirchen. Angesichts derartiger Vervielfältigungen sollte man meinen, daß neben dem umständlichen Auftragen der Zeichnung auf die weiß gekreidete Tafel eine mehr handliche Vorlage zum Aufbewahren bestanden habe, und zwar ehe Cennini von der anderen Unterlage schrieb, von dem mit Kohle und Tinte auf Papier ausgeführten Karton, wobei er außerdem eine Anleitung gab, durchscheinendes Pauspapier — carta lucida — zum Nachzeichnen zu benutzen.

Abb. 13. Ausemer im Berliner Kupferstichkabinett befindlichen Schweizer Visierung aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Vgl. F. Warnecke, Musterblätter für Künstler und Glasmaler. Berlin 1883, Blatt 95b.

Das Zurechtsprengen der Gläser. Der Glaser legte auf die Zeichnung etwas umfangreichere, den angegebenen Farben entsprechende Gläser und fuhr auf diesen die durchschimmernden Umrisse mit weißer Kreidefarbe nach. War ein dickes Glas wegen seiner tiefen Farbe nicht hinreichend durchsichtig, so nahm er zuerst ein weißes, zeichnete den Gegenstand auf dieses durch, legte dann das minder durchsichtige, farbige Glas darüber, hielt beide Stücke gegen das Licht und machte so das Übertragen auf das dunklere möglich.

Nach dieser mit Kreide aufgemalten Angabe sprengte er das Stück mit einem glühenden Eisen aus und glättete die Ränder mit einem eingekerbten Eisen (Abbildung 12 und 13). Das Riefel-, Fug-, Kerb- oder Kröseleisen, das Griesel- oder Kreuseleisen Kunckels, französisch grésoir, englisch grosing iron (früher croisour, croysour, groysour) ist ein einfach oder mehrfach gezahnter Haken zum Glasbrechen, wie er heute noch in den Werkstätten gebräuchlich, vielfach jedoch durch die Beiß- oder Kneifzange ersetzt ist.

Mit diesem Eisen wurden die Ränder der ausgesprengten Stücke gewissermaßen abgenagt, bis sie aneinander paßten. Das Zerteilen des Glases durch das heiße Eisen und die Nachhilfe mit dem Kröseleisen verursachte rauhe Bruchränder im Gegensatz zu den scharfkantigen, glatten Diamantschnittflächen der späteren Gläser. Dieser muschelige Kröselbruch ist bezeichnend für alte Glasscherben. Die oben vom Eisen berührte Kante ist ziemlich scharf; durch das Kröseln wird der Rand spitzwinklig nach unten abgeschrägt (Abb. 6[1]). Die Unregelmäßigkeit dieser Fläche brachte bei den Italienern dem Kröseleisen die Bezeichnung „topo", Ratte, Maus, wie es in einem Kodex[2] der Stadtbibliothek von Siena heißt; auch Vasari gebraucht diesen Ausdruck für den „grisatojo", den Brecher. Der Augustinerchorherr von Sagan gibt eine recht sonderbare Anleitung zum Härten des zum Glassprengen bestimmten Eisens, die sich nicht über den Gesichtskreis des Heraklius (III, 9) und des Theophilus (III, 21) erhebt.

Mit dem Sprengeisen wußten die alten Meister vortrefflich umzugehen; nach Möglichkeit vermied man, abgesehen von kleinen Künsteleien, allzuscharfe Einbiegungen, die übrigens beim Brennen leicht Sprünge verursachten; alsdann behalf man sich durch Abdecken des überschüssigen Raumes mit Schwarz. Doch scheuten sie keineswegs schwierige Schnittführung, so sah ich an den romanischen Tafeln von Kappenberg Streifen im rechten Winkel ausgesprengt (Abb. 15a), bei dem Fenster der Wilhelmiterkirche zu Limburg Ecken aus Quadern gebrochen und bei dem Schwerterwappen daselbst ungemein schwierige Auskröselung (Abb. 15 b) andere an einer Kölner Maria (Abb. 14); in die Scheiben hineingearbeitete Löcher zeigen die frühgotischen Tafeln von Kappenberg und die von Ehrenstein (Abb. 15 c—f). Schwierige Einschnitte an den Spruchbändern des Sippenfensters im Freiburger Münster veröffentlicht Geiges[3]. Auch

[1] Betrachtet man die abgeschrägte Kante, dann begreift man die mehrfach geäußerte Ansicht nicht, daß die alten Gläser den Bleiflügeln einen besseren Halt geboten hätten als die rechtwinkligen Ränder des Diamantschnitts.

[2] Alessandro Lisini, De la pratica di comporre finestre a vetri colorati. Siena 1885. Aus äußeren Gründen will man die Handschrift in die letzten Jahre des 14. oder in den Anfang des 15. Jahrhunderts setzen. Früher Eigentum eines Franziskaners, könnte sie von einem Mönch dieses Ordens verfaßt sein, vielleicht von dem als Glasmaler genannten Sieneser Franziskaner Francesco Formica.

[3] Sonderabdruck aus den Freiburger Münsterblättern, IV. Jahrgang, 2. Heft, 1908. Das St.-Annen-Fenster im jetzigen Alexanderchörlein.

Abb. 14. Aus dem Kölner Marienbild zu Nürnberg, des Damastes wegen von der Rückseite aufgenommen; kunstvoller Ausschnitt.

später noch wurden derartige Künsteleien versucht, so an der hl. Helena und dem hl. Gereon in Maria Lyskirchen zu Köln, bei dessen Schild der Raum für die Buchstaben nahtlos herausgekröselt ist.

Gleichartige Stücke, z. B. Blätter in Teppichen, Quadern von Hintergründen, sind sämtlich mehr oder weniger ungleich ausgesprengt, also nicht nach einer Schablone, sondern freihändig.

Nachdem alle Stücke auf diese Weise zugerichtet waren, wurden sie zwecks Bemalung zusammengelegt[1].

Die schwarze Malfarbe der Alten.

Der alte Glasmaler kannte vorerst, bis zum 14. Jahrhundert, nur eine einschmelzbare, verglasbare Malfarbe, eine bräunlich- oder grauschwarze Deckfarbe, das Schwarzlot. Der Ursprung des Namens läßt sich bis zum 16. Jahrhundert nachweisen; einen ähnlichen Begriff kennt allerdings schon der Mönch von Sagan in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Silbirloth nennt der Augustinerchorherr die das Glas golden färbende Silbermischung, weil er einen Verschmelzungsvorgang voraussetzt, denn Lot bedeutet Schmelze, Metalle oder Metallverbindungen, die andere gleichartige oder verschiedene Metalle miteinander verbinden, indem sie oberflächlich mit ihnen verschmelzen, demnach für die schwarze Malfarbe eine überaus treffende Bezeichnung. Für die schwarze Glasmalfarbe fand ich den Ausdruck Schwarz Lot, Schwarzloth, Loth, zum ersten Male in dem Büchlein des Kölner Archivs, dann in der Handschrift von Maria Laach aus dem Jahre 1565. „Punctur, die oberlender nennen es loit", so bezeichnet der Schreiber unser Schwarz; also schwarze Schmelzfarbe gleich schwarze Schmelze gleich schwarzes Lot gleich Schwarzlot. Schwartzloth schreibt Kunckel, und da er beim Wiederaufleben der Glasmalerei ein Hauptgewährsmann war, freilich ein recht unzuverlässiger, ist das Wort Schwarzlot durch Sprachgebrauch zum feststehenden Begriff geworden.

„De colore cum quo vitrum pingitur" überschreibt Theophilus das XIX. Kapitel[2]. Das Schwarzlot bestand, wie bis zur Stunde, aus einem in der Zusammensetzung, deshalb auch im Ton wechselnden Gemenge von gepulvertem Glase, dem Flußmittel, und dem färbenden Kupfer- oder Eisen-

[1] Cap. XVII. „De componendis fenestris." — Cum volueris fenestras componere vitreas, primum fac tibi tabulam ligneam aequalem tantae latitudinis et longitudinis, ut possis uniuscujusque fenestrae duas partes in ea operari, et accipiens cretam atque radens cum cultello per totam tabulam, asperge desuper aquam per omnia, et frica cum panno per totum. Cumque siccata fuerit, accipe mensuram unius partis in fenestra longitudinem et latitudinem, pingens eam in tabula regula et circino cum plumbo vel stagno, et si vis limbum (Bordüre — Fries) in ea habere, pertrahe cum latitudine qua tibi placuerit, et opere quo volueris. Quo facto pertrahe imagines quot volueris in primis plumbo vel stagno, sicque rubeo colore sive nigro, faciens omnes tractus studiose, quia necessarium erit cum vitrum pinxeris, ut secundum tabulam conjungas umbras et lumina. Deinde disponens varietates vestimentorum, nota uniuscujusque colorem in suo loco, et aliud quodcumque pingere volueris, littera colorem signabis. Post haec accipe vasculum plumbeum, et mittens in eo cretam cum aqua tritam, fac tibi pincellos duos vel tres ex pilo, videlicet de cauda mardi, sive grisii, vel spirioli, aut catti, sive de coma asini; et accipe unam partem vitri cujuscumque generis volueris, quae ex omni parte major sit loco in quo ponenda est, adhibens eam campo ipsius loci, et sicut consideraveris tractus in tabula per medium vitrum, ita pertrahe cum creta super vitrum exteriores tractus tantum, et si vitrum illud densum fuerit sic ut non possis perspicere tractus qui sunt in tabula, accipiens album vitrum pertrahe super eum, utique cum siccum fuerit pone densum vitrum super album elevans contra lucem, et sicut perspexeris, ita pertrahe. Eodem modo designabis omnia genera vitri sive in facie, sive in vestimentis, in manibus, in pedibus, in limbo, vel in quocumque loco colores ponere volueris.

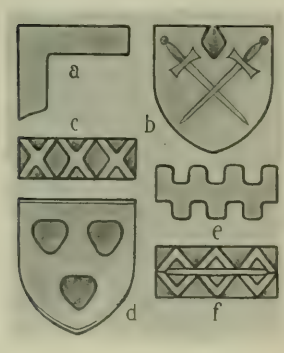


Abb. 15.

Cap. XVIII. „De dividendo vitro." — Postea calefacies in foco ferrum divisorium, quod sit per omnia gracile, sed in fine grossius. Quod cum canduerit in grossiori parte, appone vitro, quod dividere volueris, et mox apparebit initium fracturae. Si vero vitrum durum fuerit, madefac illud digito tuo ex saliva in loco, ubi ferrum posueras; quo statim fisso, secundum quod dividere volueris, trahe ferrum et fissura sequetur. Omnibus vero partibus ita divisis, accipe grosarium ferrum, quod sit longitudine unius palmi, utroque capite recurvum, cum quo aequabis et conjunges omnes partes, unamquamque in suo loco. His ita compositis accipe colorem cum quo vitrum pingere debes, quem tali modo compones.

[2] „Tolle cuprum tenue percussum, comburens in parvula patella ferrea, donec pulvis omnino sit, et accipe particulas viridis vitri, et saphiri graeci, terens singulariter inter duos lapides porfiriticos, et commiscens haec tria simul, ita ut sit tertia pars pulvis, et tertia viride, tertiaque saphirum, teres pariter super ipsum lapidem cum vino vel urina diligentissime, et mittens in vas ferreum sive plumbeum, pinge vitrum cum omni cautela secundum tractus, qui sunt in tabula. Quod si litteras in vitro facere volueris, partes illas cooperies omnino ipso colore, scribens eas cauda pincelli.'

oxyd. Die Schmelzmittel waren glasartige Körper, das eine ein bereits durch Kupferoxyd grün, das andere ein mit Kobalt[1] blau gefärbtes Glas. Diese Mischung würde an sich eine bläuliche, kalte Farbe hervorgebracht haben, da aber das Kupfer in einem Eisengefäß kalziniert wurde, verwandelte sich ein Teil dieses Oxyds in rotes Oxyd, das in Verbindung mit dem bläulichen Glase jene braune oder bräunliche Farbe gab, die man an alten Glasgemälden wahrnimmt.

Schon in den beiden ersten dem 10. Jahrhundert zugeschriebenen Büchern des Heraclius lernen wir die Schmelzfarbe kennen. Kapitel III „Von der Bemalung irdener Gefäße" lehrt die Anwendung und das Einbrennen einer mit Gummiwasser angemachten Farbe. Mehrere Kapitel des zweiten Buches beschreiben die Bereitung feuerfester Schmelzfarben zum Bemalen der Gefäße; Kapitel XX handelt von schwarzer Glasfarbe zum Bemalen von Tongefäßen[2]; aus der Erde gewonnener Azur (Smalte)wird mit Gummi gerieben,durchsichtiges Glas auf einem Marmorstein zermalmt, beides durcheinandergemengt und durch erneutes Mahlen gebrauchsfertig gemacht. Die blaue Färbung der Mischung wird durch des Feuers Gewalt in eine schwarze Glasfarbe verwandelt. Ähnlich lautet Kapitel XXI „von einer überaus stark grünen Glasfarbe".

Hier ist also unzweideutig von einbrennbarer Schmelzfarbe, von dem Brennen selbst und von der Wirkung des Brandes die Rede. Soll der Schritt zum Gebrauch solcher verglasbaren Farben bei der Bemalung der durchsichtigen Fenstermosaiken so weit gewesen sein?

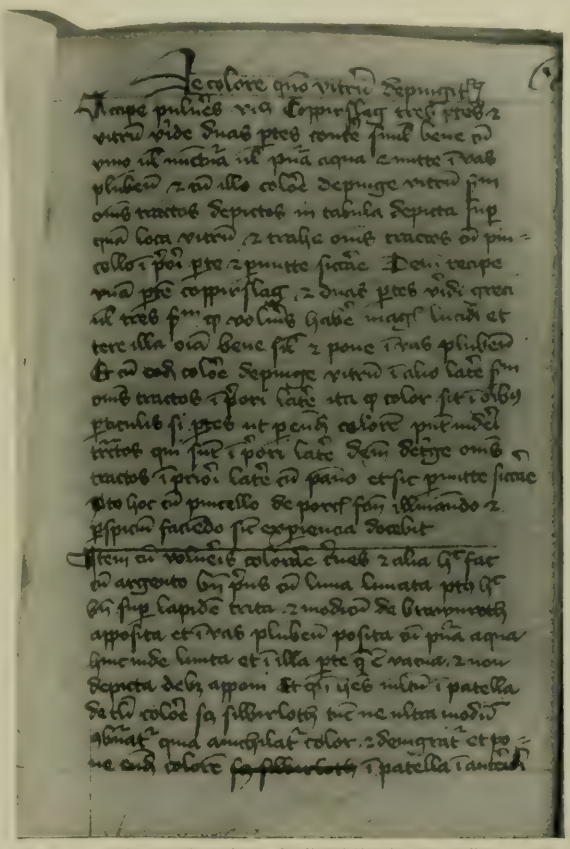


Abb. 16. Aus der Handschrift von Sagan. Die Kapitel über die schwarze Farbe und über das Silberlot.

Von Kapitel VIII des dritten, später beigefügten Buches, „wie Glas mittelst Blei verfertigt wird, und wie man ihm Farben verleiht", ist nur ein Satz bemerkenswert: „Von diesem Bleiglas kann man mit einem grossinum Saphir Mischungen zum Bemalen des Glases machen, nachdem man ein Drittel Eisenschlacken zugesetzt hat." — Kapitel XLIX „wie man auf dem Glase malt", gibt nochmals eine Anleitung zur Herstellung des Schwarzlots[3].

Bei Theophilus, Cennini, in den Handschriften von Siena, Assisi[4] und Nürnberg ist Kupfer vorgeschrieben; erst Vasari nennt Eisen, läßt jedoch den

[1] Die Verwendung von Kobalt zum Schwarzlot kennt schon Heraclius. — Vgl. auch Mrs. Merrifield, Original treatises on the arts of painting. London 1849, I, /III.

[2] XX. De vitro nigro ad vasa fictilia depingenda.

Sic etiam nigrum pingendi transfer in usum,
Qui terra capitur cum gummo contere lazur.
Et sic perspicuum frangens in marmore vitrum,
Ipsi miscebis, rursumque terendo parabis.
Haec quoque caeruleam sumet commixtio formam,
Quam tamen in nigrum vertet vis ignia vitrum.

[3] Quomodo pingitur in vitro. — Dicendum quomodo pingere debes in vitro. Accipe grossinum de saphiro et palleam, quae excutitur de calido ferro super incudem fabri, cum grossino tertiam partem pones, et plumbeum vitrum, Judeum scilicet, misces, et super marmorem fortiter teres, sicque pingere potes.

[4] „Colori per depengiare el vetro." Um Glasmalfarben zu machen, — et non dicendum omnibus — nimm Paternostri-Kügelchen von gelbem Glas, — Glasperlen von den früher gebräuchlichen Gebetschnüren, — von den feinen venetianischen, die wie gelber Bernstein aussehen und zerstoße sie gut; ein Näpfchen Kupferhammerschlag mit zwei dieses Pulvers gut gemahlen auf Porphyr gibt die schwarze Farbe (colore negro). Anstatt der Paternostri auch gelber Glasfluß (smalto giallo) mit wenig Blau, also wie bei Theophilus.

„Colore bianco per ombrare." Als weiße Farbe zum Schattieren benutzt er Pulver von den Paternostri oder dem gelben Glasfluß.

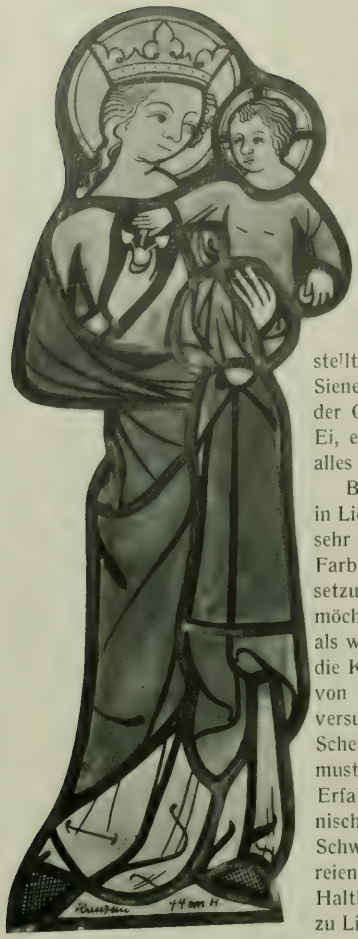


Abb. 17. In der Pfarrkirche zu Kreuzau bei Duren; wahrscheinlich vom Jahre 1306. Einfache Malweise; feste Striche, die stellenweise die Bleiruten verstärken; an der Hand mit dem Apfel, am Nacken zwischen den Köpfen der überschießende Raum schwarz gedeckt; an den Heiligenscheinen Silbergelb.

vielgenannten Glasmaler Guglielmo da Marcillat zwei Farben, eine aus Eisen-, eine wärmer getonte aus Kupferhammerschlag bereiten. Die Handschrift von Maria Laach kennt gleichfalls zwei Vorschriften, die eine mit Eisen, die andere mit Kupfer.

Untersuchungen alter Gläser des 12. und 13. Jahrhunderts aus französischen Glasgemälden ergaben die frühe Verwendung des Eisenoxyds[1]. Das schwarze Glaspulver wurde durch ein Bindemittel zu einer dickflüssigen, mit dem Pinsel übertragbaren Masse angerieben. Obschon sowohl Heraclius als auch Theophilus den arabischen Gummi als Bindemittel für die Malfarbe kennen, — jener schildert ausdrücklich die Verwendung einer mit Gummiwasser angemachten Schmelzfarbe —, hat Theophilus diese Angabe unterlassen; es sei denn, daß die beim Verreiben verwandten Flüssigkeiten, Wein oder Harn, den Zweck erfüllten, wie man heutzutage Versuche mit Petroleum und Essig angestellt hat. Auch der Mönch von Sagan gibt keine nähere Auskunft; der Sieneser dagegen läßt die Farbe vor dem Gebrauch mit Eiweiß anreiben, der Glasmaler von Assisi oder Pisa mit einer Mischung (Tempera) von einem Ei, einem fein geschnittenen Feigenzweiglein und einem halben Glas Wasser, alles gut zusammengeschlagen, die Nonne von Nürnberg mit Gummiwasser.

Befunde an alten Glasgemälden, Vorschriften der Zünfte und Bedingungen in Lieferungsverträgen bekunden, daß man bei Beschaffung von Glasmalerei sehr vorsichtig sein mußte; nicht immer wurde einbrennbare, wetterfeste Farbe gebraucht, manchmal sehr minderwertiger Ersatz; schlechte Zusammensetzung zeugt wenigstens von gutem Willen; mangelhaftem Einbrennen möchte ich weniger die Schuld beimessen, wenn solche Arbeiten sich nicht als wetterbeständig erwiesen. Bei allzugroßer Weichheit des Glases mußten die Konturen beim Verwittern der Oberfläche mit abfallen. An den Friesen von Heimersheim erschien bei Brennversuchen mit unbrauchbaren, weißen Scherben das alte, verschwundene Blattmuster deutlich erkennbar; die nämliche Erfahrung machte ich an dem romanischen Teppich von Sterup. Schlechtes Schwarzlot zeigten die alten Glasmalereien von Oberwesel; zweifelhaft war die Haltbarkeit an der Geißelung im Museum zu Limburg, ebenso an den spätgotischen Fenstern im Ostchor des Domes zu Naumburg. Das herrliche Glasgemälde der Hardenrathschen Kapelle im Mariendünster auf dem Kapitol zu Köln ist völligem Untergang geweiht, wenn nicht besondere Schutzmaßregeln getroffen werden. Anscheinend ist die Zersetzung der schwarzen Farbe auf die Gasbeleuchtung zurückzuführen.

Abb. 18. Romanisches Glasgemälde zu Roager in Schleswig.

Andererseits habe ich bei der Wiederherstellung alter Glasmalereien der verschiedensten Zeitalter, von 1200 bis 1600, weniger bei solchen des 17. und 18. Jahrhunderts, ein Schwarzlot angetroffen, das die Probe auf Haltbarkeit glänzend bestanden hatte. Das Geheimnis der Dauerhaftigkeit der schwarzen Malfarbe, die eine chemische Verbindung von Blei und Kiesel, also ein Bleisilikat bildet, beruht auf der Kunst, die Farbe unbeschadet ihrer Schmelzbarkeit so hochgradig zu verkieseln, sie so mit Kiesel zu übersättigen, daß sie die Widerstandsfähigkeit des Granit und des Feuersteins annimmt, somit allen Witterungseinflüssen trotzen kann.

[1] Vgl. Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei, 1898, S. 108 u. f.

Die Malweise.

Mit Schwarzlot bemalte der Glasmaler die einzelnen Glasstücke nach den auf der Tafel vorgezeichneten Linien; bei sehr dunklen Gläsern, welche die Zeichnung nicht durchscheinen ließen, oder bei vorhandener Geschicklichkeit malte man wohl aus freier Hand, indem das Glasstück, um Hinterlicht zu gewinnen, schräg gehalten wurde. Weniger Geübte mögen sich die Vorlage zuerst auf helles Glas vorgezeichnet, das dunkle Farbenstück aufgelegt und nun bei durchfallendem Licht die Striche nachgefahren haben. Freihändige Bemalung beweisen Wiederholungen gleicher Gestalten und sonstiger Gegenstände, z. B. in Königsfelden und Le Mans, wo sich die Verbleiungsumrisse genau decken, während Faltenwurf, Gesichtszüge u.a. wesentlich voneinander abweichen. Ob sich die alten Meister des Malstocks oder der heute gebräuchlichen Handstütze, einer an den Enden auf Blöckchen befestigten Latte bedienten, ist ungewiß, übrigens belanglos. Nach den Bildnissen des Gerlachus und des Malers von Le Mans benutzte man einen Farbtopf und einen langhaarigen, dem heutigen Schlepper ähnlichen Pinsel, der genügend Farbe aufnehmen konnte, um lange, deckende Striche zu ziehen.

Abb. 19. Aus dem Diözesanmuseum zu Limburg

Anfänglich beschränkte man sich ohne ängstliche Innehaltung der Vorlage auf die notwendige Angabe der Formen und auf die dürftige Anlage spärlicher Schattierung. Die Breite der Umrißlinien war verschieden, stand jedoch den Bleien nicht nach; die Bleiruten wurden sogar nicht selten durch Schwarzlot verstärkt (Abb. 17). An der in Linnich ausgebesserten romanischen Bischofsgestalt aus Roager in Schleswig maß ich Konturen bis zu Fingerdicke (Abb. 18).

Die Schattengebung bestand zunächst aus einfachen Tuschlagen, die als leichte Begleitschatten neben den Konturen herliefen, von diesen durch feine Lichtstreifen getrennt. Im Lichten ließ der Glasmaler das Glas blank; Zeichnung und Schattenstriche, von ungleicher Breite, waren bald deckend, bald mäßig dicht, bald fast durchscheinend gehalten; sie wechselten dadurch wirkungsvoll im Ton und verliehen der Arbeit das Ansehen flotter Behandlung. Scheinbar unüberlegt und sorglos, unbekümmert um geringfügige Abweichung von strenger Gleichmäßigkeit, gleichgültig gegen die vielerlei Zufälligkeiten, in kühnem, flüchtigem Schwung hat man die Konturen hingeworfen, gewissermaßen in skizzenhafter Oberflächlichkeit. Das Verfahren, Schwarz in mehrfacher Stärke auf zutragen, zeigen die Glasgemälde von Kappenberg und von St. Kunibert in Köln;

Abb. 20. Aus dem Stammbaum Jesse zu Kappenberg.

Abb. 21. Aus der Kreuzigung in St. Florin zu Koblenz

Abb. 22. Krone der hl. Maria im Altenberger Westfenster.

in diesem Sinne dürfte der Inhalt des auf den ersten Blick unklar gehaltenen Kapitel XX der Schedula zu verstehen sein[1]. Überschrift und Inhalt werden, richtige Übersetzung vorausgesetzt, sofort verständlich, sobald man auf das erste Buch zurückgreift. Dort lehren Kap. III u. VII „Von dem Posch" die Bereitung zweier Farbentöne zur Angabe der Zeichnung auf den mit Hautfarbe unterlegten Teilen; Kap. V u. IX geben Anleitung zur Schattierung mit weiteren „lumina" genannten Farben. Demnach hat Theophilus die der Buchmalerei eigene „Schattierung" mit aufgesetzten Lichtern in ihrer Wirkung dem Sinne nach auf die Glasmalerei übertragen.

Um Blattwerk in den Teppichen und Borten, Krabben und Kreuzblumen in den Baldachinen, Hände, zumal einzelne Finger, recht deutlich hervortreten zu lassen, wurden sie möglichst breit mit Schwarzlot eingefaßt; dadurch gewann die Zeichnung die Kraft und die Deutlichkeit des Niello. (Abb. 19, 21, 22, 24).

Um Schriften auf Entfernung leserlich, Schmuckwerk deutlich erscheinen zu lassen, bedeckte man die betreffende Fläche mit Schwarz und kratzte die Buchstaben mit dem Pinselstiel aus dem Dunkeln heraus oder, wie der Schlußsatz des XIX. Kapitels lautet, man schrieb sie mit dem Pinselstiel hinein. Schwarz aufgemalte Schrift würde bei hellen Gläsern von dem überflutenden Licht verschluckt werden, auf tieffarbigen Stücken überhaupt verschwinden. Zu große, schwarz gedeckte Stellen wurden durch feine Verzierungen aufgelichtet. (Abb. 19, 20, 22, 23). Der Überzug, aus dem der Glasmaler Zierrate und Schriften heraushob, schwankte zwischen dünnem, grauem Auftrag und vollständiger Deckstärke.

Der Kunstgriff der alten Glasmaler, Buchstaben und Schmuckwerk aus dem dunkeln Schwarz in der Farbe des blanken Glases herausleuchten zu lassen, mag bei Hartmann von Aue († zwischen 1210—20) angeregt haben, im Erec das beim Anblick des halbtoten Geliebten tieftraurige Herz der Dame mit schwarz überzogenem Glase, das Schwinden der Traurigkeit mit dem Auflichten des lauteren Glases zu vergleichen[2].

Ähnlich war die Behandlung der Damaste, die uns Theophilus im XXI. Kapitel schildert. Diese damastartigen Verzierungen wurden nach Gutdünken auf Gewändern, — hier meist auf die von Falten freien Teile beschränkt, nicht von ihnen unterbrochen (Tafel I auf dem Gewand des Jesse) —, auf dem Boden (oder den Sitzen) und auf den Bildgründen angebracht. Man überzog das Glas nach dem Trocknen der Hauptzüge oder von der Rückseite mäßig stark mit Schwarzlot und holte, sobald dieser Mittelton trocken war, Ranken- und Blumenwerk heraus, die dann in hellem oder farbigem Lichtschimmer hervortraten. Dieser Mittelton sollte nicht so dicht sein wie die stärkeren Schattenlagen, nicht so dünn wie die schwächeren; vorzugsweise ward er auf blauen, grünen und weißen sowie auf hellvioletten Gläsern angebracht. Neben den Schatten ließ man einen schmalen Rand stehen. Im Anschluß daran gibt Theophilus eine kurze Anleitung für die Farbenverteilung, worauf ich an anderer Stelle zurückzukommen gedenke. Für Einfassungen, Borten und Besatz empfiehlt er die Bemalung mit Gerank und Blattwerk, mit Blumen und Bandverschlingungen mit dem nach Kapitel XX dreifach abgetonten Schwarz, eine Malweise, die er

[1] Cap. XX. De coloribus tribus ad lumina in vitro. — Umbras et lumina vestimentorum, si studiosus fueris in hoc opere, poteris eodem modo facere, sicut in pictura colorum, tali modo. Cum feceris tractus in vestimentis ex colore praedicto, sparge eum cum pincello ita (verteile sie mit dem Pinsel so), ut vitrum fiat perspicax in ea parte, qua luminam facere consuevisti in pictura, et idem tractus in una parte sit densus, in altera levis, atque levior cum tanta diligentia discretus, quasi videantur tres colores appositi. Quem ordinem etiam observare debes infra supercilia, et circa oculos atque nares et mentum, ac circa facies juvenum, circa pedes nudos et manus et reliqua membra nudi corporis, sitque species picturae composita colorum varietate, (und die Malerei wird den Anschein erwecken, als sei sie mit verschiedenen Farben angelegt).

Abb. 23. Aus der Pfarrkirche von Moselkern, jetzt im Kunstgewerbemuseum zu Köln, aus dem weißen, schwarz gedeckten Bildgrund sind die Sternchen hell herausradiert.

[2] 5614. verkerte sich dem wîbe — ir herzen trüebe, — als ein glas der'z wol schüebe,
daz von swarzer varwe — bestrichen waere begarwe: —
so diu varwe abe kaeme, — sô wurde ez genaeme —
und licht daz ê vinster was. — sus wart ir herze ein luter glas,
der erren sorgen beschaben — unde wol ze lichte erhaben —
mit unvalscher wunne, — sam sî nie leit gewunne.

Abb. 24. Kopf der hl. Katharina auf Schloß Kappenberg.

Abb. 25. Aus der unteren Clemensgruppe in St. Kunibert zu Köln.

Abb. 26. Stifter vom Täuferfenster in St. Kunibert zu Köln.

auch für Gesichter und Fleischteile angewandt wissen will, die man an den Köpfen der Chorfenster von St. Kunibert in Köln genau durchgeführt findet (Abb. 25). Nachdem Konturen, Schattenlagen und Damast aufgetragen sind, wandern die Gläser in den Brennofen[1].

Besonders feine Rankendamaste auf Gewändern und Bildgründen zeigen die Kappenberger Gerlachus-Tafeln sowie die ihnen verwandte Kreuzigung im Kunstgewerbemuseum zu Berlin. Andere Verzierungskunst in flotten Pinselstrichen tritt uns im weißen Hintergrund zweier Felder des Kölner Kunstgewerbemuseums (Abb. 27 u. 50) und einer frühgotischen Kreuzigung auf Burg Rheinstein entgegen, deren Anlage sich der Bildgrunddamaszierung hinter mehreren Standfiguren zu Oberkirch bei Frauenfeld in der Schweiz nähert[2].

Flächenmuster sieht man auf der Dalmatika eines Bischofs zu Heimersheim und bei einem St. Nikolaus zu Kappenberg, mit Ranken vereint an der frühgotischen Geburt zu Xanten. Sehr verbreitet war stilisiertes Blattwerk in kräftigem Auftrag rautenförmig, schachtbrettartig oder willkürlich eingeteilt.

[1] Cap. XXI. De ornatu picturae in vitro. (Von der Ausstattung der Malerei auf dem Glase) — Sit etiam quidam ornatus (Verzierung) in vitro, videlicet in vestibus, in sedibus et in campis, in saphiro, in viridi et albo, purpureoque colore claro. Cum feceris priores umbras (die lineare Schattierung) in hujusmodi vestimentis, et siccae fuerint (von einem vorherigen Einbrennen ist demnach keine Rede) quicquid reliquum est vitri, cooperi levi colore, qui non sit tam densus sicut secunda umbra, nec tam clarus sicut tertia, sed inter has medius (also grauer Mittelton oder Überzug). Quo exsiccato fac cum cauda pincelli juxta priores umbras, quas feceras, subtiles tractus ex utraque parte, ita ut inter hos tractus et priores umbras illius levis coloris subtiles tractus remaneant. In reliquo autem fac circulos et ramos, et in eis flores ac folia eodem modo, quo fiunt in litteris pictis (Initialen); sed campos qui coloribus implentur in litteris, debes in vitro subtilissimis ramusculis pingere. Potes etiam in ipsis circulis interdum bestiolas et avicolas et vermiculos ac nudas imagines inserere. Eodem modo facies campos ex albo clarissimo, cujus campi imagines vesties cum saphiro, viridi, purpura et rubicundo. In campis vero saphiri et viridis coloris eodem modo depictis et rubicundi non picti, facies vestimenta ex albo clarissimo, quo vestimenti genere nullum speciosius est. Ex supra dictis tribus coloribus pinges in limbis ramos et folia, flores et nodos, ordine quo supra; et uteris eisdem in vultibus imaginum et manibus ac pedibus, et in nudis membris per omnia pro eo colore, qui in praecedenti libro dicitur posch. Croceo vitro non multum uteris in vestimentis nisi in coronis et in eis locis ubi aurum ponendum esset in pictura. His omnibus compactis ac depictis coquendum est vitrum et color confirmandus in furno, quem compones hoc modo.

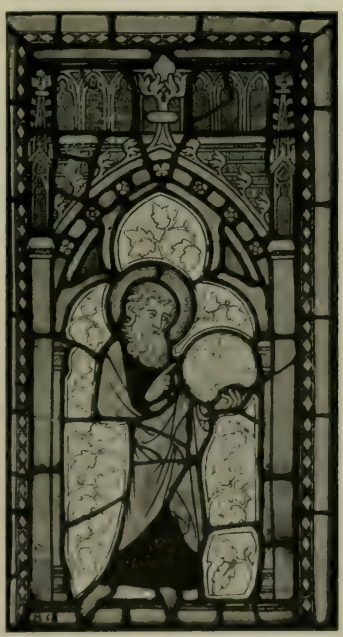


Abb. 27. Kunstgewerbemuseum zu Köln

[2] Vgl. Dr. Hans Lehmann. Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz. Zürich 1906, Tafel IV.

Der Mangel umständlicher Modellierung begünstigte die Glaswirkung; blanken Gläsern blieb ihr voller Glanz, ihre ungebrochene Leuchtkraft bewahrt. Recht sorgfältig war übrigens die mannigfaltige Behandlung der Gesichter, von Haupt- und Barthaar an den romanischen Tafeln.

Bei dem Selbstbildnis des Malers Gerlachus (Tafel I) ist der Haarwuchs ungemein flott hingewischt; Moses trägt das Haar in langen Strähnen, wobei ein zarter Überzug die Wirkung der Konturen verstärken hilft; an einem zweiten Moseskopf sind aus diesem Überzug außerdem haardünne Lichtfäden herausgehoben. Das Haupt Aarons zieren kurze, scharf abgesetzte Locken, ähnlich und doch wieder abweichend

Abb. 28—32. Köpfe aus den Gerlachustafeln. Moses, — Gott Vater, — David, — Christus, — Aaron.

ist die Haartechnik bei dem bartlosen Christus; beide erinnern in der Haartracht einigermaßen an den König David im Augsburger Dom (Abb. 33). In Kopf- und Barthaar des schlafenden Jesse (Tafel I) sind einfach feine Lichter in langen Strähnen aus dem grauen Überzug herausgeholt, nur wenige Stellen in Tuschton gedeckt. Beim Kopf Davids endlich vereinigen sich Tuschlagen, Konturen und Radierung so innig, daß man die einzelne Art der Arbeit nur bei aufmerksamer Beobachtung zu unterscheiden vermag. Ausdrucksvoller ist die Zeichnung mancher Gesichter an den Legendenfenstern in St. Kunibert zu Köln, besonders an dem vortrefflichen Bischof, ebenso an der Standfigur des Täufers (Abb. 34).

Der Maler Gerlachus und der Stammvater Jesse aus den Kappenberger Glasgemälden; wirkliche Größe.

Einfach in der Technik ist der romanische Königskopf aus Veitsberg; übertrieben kleinliche Lockenbildung bedeckt das Haupt des hl. Timotheus aus Neuweiler, die ich nur zwecks Vergleiches hier vorbringe. Ähnlich reiche Abwechslung in der technischen Behandlung der Köpfe zeigen die Glasgemälde der heiligen Gervasius und Protasius in der Kathedrale zu Le Mans, weshalb ich nicht verfehle, ausdrücklich darauf aufmerksam zu machen[1].

An die einfachere Behandlung der Köpfe seitens der frühgotischen Glasmaler erinnern schon die spätromanischen Standfiguren von Heimersheim an der Ahr. Die Frühgotik begnügt sich anfangs mit der notdürftigen Angabe der Konturen, die freilich bei den besseren Werken lebendigen Ausdruck hervorrufen. Einige Beispiele mögen die bestimmte Linienführung erläutern, zunächst die noch romanisierenden Köpfe der Apostelfürsten auf Schloß Kappenberg, sodann mehrere gotische Gesichter der nämlichen Sammlung (Seite 34).

Derbe, aber doch bemerkenswerte Malweise zeigen die Köpfe aus einer Himmelfahrtgruppe, die, aus der Kirche zu Dausenau stammend, durch den Minister Freiherrn vom Stein der Florins-Kirche zu Koblenz verehrt wurde, wo sie zurzeit im Fenster der Sakristei untergebracht ist (Seite 35).

Bei größeren, ja selbst bei mittleren Köpfen pflegte man, wie auch an dem Bilde in St. Florin, Haupt- und Barthaar aus andersfarbigem Glase zu nehmen, so u. a. an den frühgotischen Glasgemälden des Kölner Domes, zu Limburg und zu Oberwesel (Seite 35); ein gotischer Kopf, leider in falscher Fassung im Pfarrhause zu Sayn bei Koblenz.

Abb. 33. Aus dem Dom zu Augsburg.

Abb. 34. Johannes der Taufer in St. Kunibert zu Köln; nach einer Pause des Malers Welter.

Abb. 35. Romanischer Königskopf aus Veitsberg.

Daneben blieb die frühere Art, Gesicht und Haar aus einem Stück zu sprengen, in Übung, bis sie bald nach 1400 die Abtrennung des Scheitels wieder gänzlich verdrängte.

Die schwarze Farbe wurde anfangs nur auf der Schauseite aufgetragen, die Außenfläche blieb frei. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts trifft man doppelte Bearbeitung, und zwar rückseitig nicht nur lavierenden Überzug, sondern auch als Verstärkung der Schattenlagen leichte Konturen. An der Mater misericordiae im linken Fenster des Untergeschosses in St. Elisabeth zu Marburg sind Mantel und Gewand ausgiebig im Mittelton, meist jedoch radiert, behandelt; bei den romanischen Grüppchen tritt ebenfalls beiderseitige Bemalung auf, wobei die Unterseite des Glases breite Schattenflächen trägt. An der romanischen Heiligengestalt von Peterslahr erkannte ich Spuren rückseitigen Damastes; an dem Bildnis des Ritters Volmarus de Livenwerde auf dem spätromanischen Teppichfenster zu Lindena bei Dobrilugk fand ich Konturen und Tuschton auf der Kehrseite. Auch die romanischen Glasgemälde im Westchor des Naumburger Domes haben stellenweise rückseitigen Farbenauftrag; desgleichen die frühgotischen Medaillonbilder zu Xanten. Als weiteres Beispiel nenne ich aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts eine Madonna rheinischen Ursprunges im Germanischen Museum zu

[1] Abbildungen bei Eugène Hucher. Calques des vitraux de la cathédrale du Mans. Paris 1864; kleinere Ausgabe von 1865. — Vgl. N. H. J. Westlake. A history of design in painted glass. London 1881 u. f.; I. B., S. 8 bis 15 und 45. — E. Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française. Paris 1875. IX. B., 413-419.

Nürnberg. Das blaue Obergewand zeigt eine so durchgebildete, vielseitige Auftragweise des Schwarzlot, daß man fast versucht wäre, die Tafeln als jüngere Arbeit nach älterer Vorlage anzusprechen. Sowohl die Strichlagen als auch der fein verwaschene Überzug sind nach Bedarf mehr oder weniger dick aufgetragen. Vorder- und Rückseite des Glases sind behufs Erzielung malerischer Wirkung mit bewundernswertem Geschick bemalt, das Rankenmuster ist von hinten angebracht. An zwei frühgotischen Standfiguren auf Kappenberg, einem h. Nikolaus und einer hl. Katharina sieht man gleichfalls doppelte Bemalung.

Abb. 36. Kopf des hl Timotheus aus Neuweiler, jetzt im Musée de Cluny in Paris.

Selten findet man in der Frühzeit rückseitigen schwarzen Überzug als Ersatz für schwarzes Glas in dünner, grau-schwarzer Lage wie auf dem Gewand d. Stifterin Kunigunde im Kunstgewerbemuseum zu Köln. (Abb. 50).

Die Schattierung in Tuschlagen wurde später durch gleichlaufende oder gekreuzte Schraffierung verstärkt. Schon auf dem Gerlachus-Fenster hat man dicke Konturen, die, durch zahlreiche Querlichter unterbrochen, die Schattenwirkung erhöhen.

Mit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts änderte sich die Technik der Schattierung; an Stelle der glatten Tuschlagen trat ein körnig gestupfter Überzug, vorerst nur vereinzelt und in beschränktem Maße angebracht. Dadurch erst wurde körperhafte Rundung der Figuren ermöglicht. Er wird uns an Fenstern in Xanten und im Westfenster von Altenberg, wo die verschiedenen Malweisen vereinigt sind, begegnen (Abb. 51—53); doch fand diese Behandlung erst im folgenden Zeitabschnitt größere Vollendung und dadurch mehr Anklang.

Abbildungen 37 und 38: Heimersheim an der Ahr

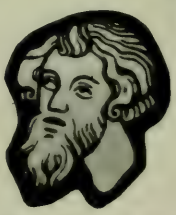


Abb. 41. Kopf des Deutsch-Ordensritters zu Kappenberg.

Abb 39. Kopf des hl. Petrus Kappenberg.

Abb. 40. Kopf des hl. Paulus (Kappenberg).

Abb. 42. Kopf des hl. Nikolaus (Kappenberg), frühgotisch.

Abb. 43. Kopf von einem Stifterbildnis zu Kappenberg

Abb. 44. Aus St. Florin in Koblenz, Himmelfahrtsfenster.

Abb. 46. Aus dem Dreikönigenfenster der Mittelkapelle im Kölner Dom.

Abb. 45. Aus St. Florin in Koblenz.

Abb. 47. Aus den Langbahnspitzen des Hauptchorfensters der Wilhelmitenkirche zu Limburg an der Lahn.

Der Mönch von Sagan nennt zum ersten Mal den Mittelton, für den er eine hellere Schwarzlotmischung vorschreibt, und seine Auflichtung mit einem Pinsel aus Schweinsborsten, dagegen meldet er nichts über das Auftragen selbst.

Abb. 48. Aus der Liebfrauenkirche zu Oberwesel, nach einer Pause im Denkmälerarchiv zu Bonn.

Der auf die Gesamtfläche aufgestrichene Mittelton aus einem mit Gummiwasser angemengten Schwarz wurde in feuchtem Zustande durch „Stupfen", durch kurzes, schnelles Aufstoßen eines breiten, weichen Pinsels körnig aufgelichtet, so daß die ganze Fläche ein dicht gesprenkeltes, mehr oder weniger grob gekörntes Ansehen erhielt, indem an zahllosen Punkten der Grundton des Glases hell durchblitzte.

Wie sich das Radieren der Lichter aus diesem Überzug mit dem steifen, harten Borstenpinsel gestaltete, läßt sich nicht mehr feststellen; richtiger Verlauf von Licht und Schatten erforderte große Sorgfalt, genaues Anpassen der einzelnen Stücke aneinander. Mangel an großen, klaren

Abb. 49. Aus Limburg an der Lahn.

Scheiben machte die Herstellung lichtdurchlässiger Staffeleien sowie das heute gebräuchliche Aufkleben der Stücke[1] auf eine Glasplatte unmöglich; die heute bei größeren Feldern übliche, einstweilige Verbleiung wird man vermieden haben, da das Gießen der Bleiruten zu umständlich war.

Bei umfangreicher Verwendung des Überzugs beeinflußte die Beschaffenheit der schwarzen Farbe den Gesamtton des Glasgemäldes; ein Stich ins Bräunliche verleiht nämlich den bemalten Teilen eine gewisse Wärme, während das Hinüberspielen ins Grünlichgraue kälter stimmt, eine Erscheinung, die sich besonders bei den weißen Gläsern, also vor allem bei den Grauteppichen geltend macht.

Abb. 50. Aus dem Kunstgewerbemuseum zu Köln.

* * *

Im XXVIII. Kapitel[2] lehrt Theophilus eine selten angewandte Verzierungsart. Auf Gewandsäume, Kreuze, Bücher u. a. läßt er farbige Glasstücke gewissermaßen als Edelsteine aufschmelzen. Ich stieß auf derartige Arbeit am Wappen der Burggrafen von der Landskrone zu Heimersheim an der Ahr; stark rötliche Steine waren auf die Spitzen der gelben Krone aufgelegt. Diese Stückchen wurden ringsum vorsichtig mit Schwarzlot umrändert und im Brennofen zum Festhaften gebracht; der Mönch von Sagan beschreibt in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Technik, „Steine" auf Glas aufzubrennen, in seinem fast wörtlichen Auszug aus Theophils Kunsthandbuch. Fast schien es mir, als ob in St. Kunibert zu Köln die Halsborte und der untere Gewandsaum der hl. Cäcilia außer dem schwarz aufgemalten Edelsteinschmuck ursprünglich aufgeschmelzte Glasstücke getragen hätten.

Abb. 54. Aus dem Wappen d. Landskrone zu Heimersheim.

Abb. 51. Aus der Bekrönung des Altenberger Westfensters.

Abb. 52. Aus der Bekrönung des Altenberger Westfensters.

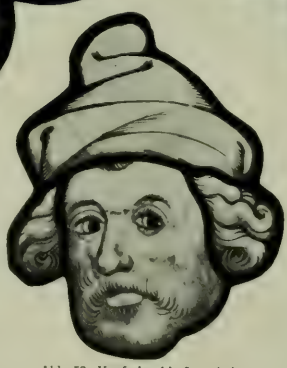


Abb. 53. Kopf des hl. Joseph im Westfenster zu Altenberg

[1] Gegenwärtig werden die Stücke nach vollendeter Umriß- und Innenzeichnung gebrannt, in richtiger Anordnung auf eine durchsichtige Scheibe gelegt und auf dieser durch Aufträufeln von flüssigem, mit etwas Harz durchsetztem Wachs befestigt. Wurde mit der in Wasser unlöslichen Terpentinfarbe gemalt, kann der erste Brand gespart werden; es genügt einfaches Trocknen. ¶ Nunmehr wird die ganze Fläche — seien die Stücke aufgewachst oder vorläufig verbleit — mit einer dünnen Schicht Schmelzfarbe, die in Gummi- oder Zuckerwasser angerieben ist, überzogen. Letztere wird vor dem Trocknen mit dem Vertreiber, einem breiten, flachen Pinsel von rechteckigem Querschnitt und ziemlich weichen Haaren, durch hin und her streichen möglichst gleichmäßig verteilt —, „vertrieben", oder „gestupft". Nach dem Antrocknen dieses Überzugs beginnt die Arbeit an der vor dem Fenster aufgestellten Staffelei. Die Halblichter werden mit den Fingerspitzen, dem Daumenballen oder mit Filzstangen herausgewischt, die hohen Lichter mit Borstenpinseln und Radiernadeln hervorgeholt. Der Kernschatten, in der Regel schon vorher durch gleichlaufende oder gekreuzte Schraffierung aufgetragen, wird nötigenfalls durch bald vollständig deckende, bald durchscheinende Übermalung ver-

Abb. 55. Nach dem in der Lunnicher Werkstätte versuchsweise nach den Angaben des Theophilus errichteten und gebrannten Ofen.

Der Brennofen und das Brennen in der Glasmalerei.

Der Glasmaler bediente sich zum Einbrennen seiner Malerei eines Ofens von recht einfachem Aufbau. Nach Theophilus[1*] steckte man in einem Winkel des Hauses biegsame Ruten in die Erde und band die Enden paarweise gleichmäßig zu Bogen von $1\frac{1}{2}$ Fuß, also ungefähr 50 cm Höhe und ebensolcher Breite zusammen. Dieses etwas über zwei Fuß lange Gerüst wurde innen und außen bis zur Dicke einer Faust mit Klumpen bekleidet, die man sich durch Verreiben von drei Teilen Töpferton und einem Teile Roßmist, beide tüchtig angewässert, unter Beifügung von trockenem Heu bereitet hatte, ähnlich dem bis vor kurzem gebräuchlichen Lehmverputz der Pliesterer. Oben im Rutengewölbe ließ man ein handgroßes Rauchloch offen; an jeder Längsseite wurden drei Löcher ausgespart, um fingerdicke Eisenstäbe quer durch den Ofenraum durchstecken zu können. Darauf wurde der Ofen durch ein Holzfeuer langsam ausgetrocknet.

Mittlerweile richtete man sich eine eiserne Platte zurecht, zwei Finger kürzer, zwei schmäler als der Innenraum des Ofens, mit einer Handhabe zum Tragen sowie zum Einlegen und Herausziehen der Platte. Auf diese siebte man einen Halm dick trockenen ungelöschten Kalk oder Asche, um damit, wie Theophil meint, das auf dem bloßen heißen Eisen gefährdete Glas vor dem Springen zu schützen, in Wirklichkeit jedoch, um es vor dem Anbacken zu bewahren. Auf die mit einem flachen Holz ebengedrückte Kalkschicht legte man das bemalte Glas vorsichtig nebeneinander, und zwar so, daß die grünen und blauen Stücke mehr nach vorn, gegen den Stiel hin, die weißen, gelben und purpurnen, weil strengflüssiger, mehr nach innen zu liegen kamen. So brachte man die Platte auf die eisernen Querstangen und entfachte unter ihr zum langsamen Anwärmen ein mäßiges Feuer von gründlich im Rauch getrocknetem Buchenholz, das man allmählich mit Vorsicht verstärkte, bis man sah, wie die Flamme zwischen Ofenwandung und Platte hinten und auf beiden Seiten emporschlug und über das Glas hinstreichend, es gewissermaßen beleckend, dasselbe gänzlich einhüllte. Sobald dies zu glühen begann, warf man das Feuer sofort heraus und verstopfte sorgfältig die vordere Öffnung und das Rauchloch des Ofens und ließ es so bis zur allmählichen Abkühlung. War das Glas herausgenommen, so versuchte man, ob sich die Farbe mit dem Fingernagel abkratzen ließe, — eine höchst zweifelhafte Probe! Widerstand sie, so war die Arbeit fertig, wenn nicht, mußte das Einbrennen wiederholt werden. War der Brand gelungen, dann legte man die einzelnen Stücke auf die Holztafel in richtiger Anordnung und goß die zu ihrer Verbindung nötigen Bleiruten.[2*]

stärkt. Nach Fertigstellung der Schauseite wird die Außenfläche in ähnlicher Weise bearbeitet, jedoch möglichst unregelmäßig, wolkig, filzig, unabhängig von Licht und Schatten.

[2] Cap. XXVIII. De gemmis picto vitro imponendis. — In imaginibus vero fenestrarum si volueris in crucibus, vel in libris, aut in ornatu vestimentorum, super vitrum pictum gemmas facere alterius coloris absque plumbo, videlicet iacinctos et smaragdos, hoc modo agas. Cum feceris in suis locis cruces in capite majestatis, aut librum, sive ornamenta in fine vestium, quae in pictura fiunt ex auro sive ex auripigmento, haec in fenestris fiant ex croceo vitro claro. Quae cum pinxeris opere fabrili, dispone loca in quibus lapides ponere volueris, acceptisque particulis saphiri clari, forma inde iacinctos secundum quantitatem locorum suorum, et ex viridi vitro smaragdos, et sic age ut inter duas iacinctos semper smaragdus stet. Quibus diligenter in suis locis conjunctis et stabilitis, densum colorem trahe circa eos cum pincello, ita ut inter duo vitra nihil fluat, sicque cum reliquis partibus in furno coque et adhaerebunt sibi ita ut nunquam cadant.

[1*] Cap. XXII. De furno in quo vitrum coquitur. — Accipe virgas flexibiles infigens eas terrae in angulo domus, utroque capite aequaliter in similitudinem arcuum, qui arcus habeant altitudinem pedis et dimidii, latitudinem quoque similem, longitudinem vero modice amplius duorum pedum. Deinde macerabis argillam fortiter cum aqua et fimo equi, ita ut tres partes sint argilla, et quarta fimus. Qua optime macerata, miscebis ei foenum siccum, faciens inde pastillos longos et cooperies arcum virgarum interius et exterius ad spissitudinem unius pugni, et in medio superius relinques foramen rotundum per quod possis manum tuam imponere; facies etiam tibi tres trabes ferreos grossitudine unius digiti, et longitudine tanta ut possint transire latitudinem furni, quibus facies ex utraque parte tria foramina, ut cum volueris possis imponere et ejicere. Tunc pones in furnum ignem et ligna donec exsiccetur. Die zeitliche Reihenfolge der Maßnahmen dürfte nur bei der Schilderung gelten.

[2*] Cap. XXIII. Quomodo coquatur vitrum. — Interim fac tibi tabulam ferream ad mensuram furni interius, exceptis duobus digitis in longitudine et duobus in latitudine, super quam cribrabis calcem vivum siccum, sive cineres spissitudine unius festucae, et cum aequali ligno compones eos ut firmiter jaceant. Habebit eadem tabula caudam ferream, per quam possit portari et imponi ac extrahi. Pones autem super eam vitrum pictum diligenter et conjunctum, ita ut in exteriore parte versus caudam ponas viride et saphirum, ac interius album et croceum et purpureum, quod durius est contra ignem,

Der Ofen des Theophilus war demnach ungemein einfach; die Rückwand wurde jedenfalls durch die Mauer des Hauses gebildet; von einem vorderen Verschluß ist überhaupt nicht die Rede. In Anbetracht der knappen Fläche von kaum einem viertel Quadratmeter wäre das Verfahren bei einschichtiger Lage der Gläser zu umständlich, zu zeitraubend gewesen, es sei denn, daß der Brenner sich mehrere Öfen hergerichtet hätte. Diese Unklarheit reizte zu Versuchen. Die angegebenen Maße erforderten zwölf Rutenpaare von Fingerdicke; gleich zweckdienlich war die Verwendung biegsamer Stöcke, die man an beiden Enden in die Erde steckte. Die einzelnen Bogen wurden besserer Standfestigkeit halber an einigen Stellen mit feinem Draht verbunden, was man vielleicht früher durch Einflechten dünner Stöckchen erzielt haben mag. Am Rauchloch ließ man den Zwischenraum ein wenig breiter. Die innere Schicht wurde möglichst dick aufgetragen, während die äußere eben die Ruten bedeckte. Beim Erhitzen entstanden zunächst einige Risse, die nach mehrfachem Gebrauch tiefer wurden, jedoch nicht vollständig durchdrangen und einfach zugeschmiert wurden. Die Platte wurde bei leichtem Feuer eingelegt, letzteres stetig verstärkt. Obgleich die Öffnung während des Brandes nicht zugestellt wurde, entwickelte sich trotzdem außerordentlich flott eine hohe Glut; die Flamme züngelte ringsum über das Glas weg und schlug zum Rauchloch hinaus. Innerhalb 20 Minuten war der Brand vollendet; bei größerer Vorsicht ward die Brenndauer auf eine halbe Stunde ausgedehnt. Das Ergebnis war tadellos. Die übermäßige Rauchentwicklung des nur unvollkommen getrockneten Holzes hatte den Gläsern nichts geschadet; es zeigte sich keinerlei Niederschlag auf den Stücken. Die Alten werden wohl mehr aus Rücksicht auf den Brenner starke Rauchentwicklung zu vermeiden gesucht haben.

Es ist unerfindlich, weshalb die Alten nicht auf den Gedanken kamen, die Platten auszuwechseln, anstatt das Feuer auszuwerfen und die Öffnungen zu verstopfen, da die Abkühlungszeit, wie ich festgestellt habe, mindestens fünf Stunden betrug; noch eine Stunde nach dem Auswerfen des Feuers sah man beim Hineinsehen durch das Rauchloch die Platte rotglühend.

Auffallend waren bei schnellem Brennen die Veränderungen der schwarzen Malfarbe. Mein Sohn hatte eine Nachbildung der Gerlachus-Tafel angefertigt und versuchte die Stücke im Theophilus-Ofen zu brennen. Trotz mehrwöchigen Trocknens entwickelte das Holz furchtbaren Qualm, dabei schnelle Hitze. Nach nicht ganz 15 Minuten Brennzeit war das Schwarz vorzüglich eingebrannt; die nächste Platte brauchte nur 10 Minuten, doch das Schwarz war hellblau geworden; wiederholte Versuche unter gleichen Bedingungen gaben abermals den nämlichen Erfolg, ein Hellblau von unzerstörbarer Dauerhaftigkeit. Zu schnelles Erhitzen verursachte Kochen der Farben und Weichwerden des Glases.

Vermutlich ist man frühzeitig dazu übergegangen, auf der Platte einige, durch zwischengestreuten Kalk oder durch Asche getrennte Lagen Glas übereinander zu schichten. So fand ich bei der Wiederherstellung des in den 1320er Jahren eingesetzten Chorfensters der Wilhelmitenkirche zu Limburg an der Lahn an einem grünen Gewandstück vom Besuch bei Elisabeth auf der Oberfläche dicke Randwulste, die ganz genau die Form der Scheiben der nächsten Schicht, Quadrate des Teppichgrundes, bezeichneten; letztere hatten sich bei allzustarker Glut vollständig eingedrückt. An einzelnen Gläsern desselben Fensters hatte man augenscheinlich für den Brennmeister Zeichen angebracht, auf Fleischteile in Gestalt heller, auf Grün dunkler Kreuze.

Schon Ende des 13. Jahrhunderts scheint man mehrere Schichten zugleich gebrannt zu haben, denn Geiges fand an den im Dom zu Worms und im Museum zu Darmstadt untergebrachten Feldern aus Wimpfen im Tal Glasstücke, deren Rückseite die Zeichnung dazugehöriger Perlstücke deutlich erkennen ließ[1].

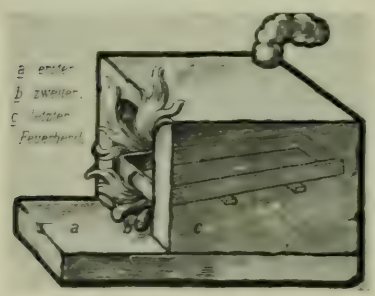


Abb. 56. Gezeichnet nach den verschiedenen Bildern der Handschrift von Siena.

Das offene Feuer jener einfachen Brennvorrichtungen beanspruchte naturgemäß möglichst raucharmen Brennstoff, weshalb Theophilus vollkommen trockenes Buchenholz empfahl; trotzdem wird man den Ofen in die Nähe eines Rauchabzuges gebaut haben.

Die etwas gebrechliche Bauart des Theophilusofens wird wohl bald durch einen dauerhafteren Feuerherd ersetzt worden sein, in dem man eine mit mehreren Schichten belegte Eisenplatte unterbringen konnte. In der um 1400 zu Padua entstandenen, leider in der Urschrift verloren gegangenen Unterweisung des Cennino Cennini ist an Stelle der Platte ein mit Asche gefüllter eiserner Kasten getreten[2].

Ein Zeitgenosse und Landsmann des Cennini, der Verfasser der Handschrift von Siena, bringt neben den Vor-

et sic immissis trabibus pones super eos tabulam. Deinde accipies ligna faginea in fumo valde sicca, et accendes ignem modicum in furno, postea majorem cum omni cautela, donec videas flammam retro, et ex utraque parte inter furnum et tabulam ascendere, et vitrum transiendo atque quasi lingendo cooperire, tamdiu donec modice candescat, et statim ejiciens ligna obstrues os fornacis diligenter, ac superius foramen per quod fumus exibat usque dum per se refrigeret. Ad hoc valet calx et cinis super tabulam, ut servet vitrum, ne super nudum ferrum a calore confringatur. Ejecto autem vitro proba, si possis cum ungue tuo colorem eradere; si non, sufficit ei, si autem, iterum repone. Tali modo partibus omnibus coctis, repone super tabulam singulas in suo loco, deinde funde calamos ex puro plumbo hoc modo.

[1] Geiges, a. a. O. S. 198, A. 60.

[2] Poi il maestro, innanzi che leghi insieme l'un pezzo coll' altro, secondo loro usanza, il cuoce temperatamente in casse di ferro con suo cendere, e poi li lega insieme; . . . . Il libro dell' arte, S. 122.

schriften über die Malfarbe, über das Sprengen und Zusammensetzen der Stücke, über das Malverfahren genauere Angaben über das Belegen der Pfanne, über die Anlage des Ofens und über die Unterhaltung des Feuers. Die erläuternden Belehrungen sind von mehreren Abbildungen des Ofens begleitet. Auch er benutzt eine umränderte Pfanne, die zwei zwischen Kalk eingebettete Glasschichten aufnimmt; eine Lage unbemalter Scherben und Kalk bilden die obere Schutzdecke.

Neu ist seine Vorsichtsmaßregel, in der Mitte ein Glasstück aufrecht in den Kalk zu stecken, das bei der Glut erweicht und umfällt; außerdem empfiehlt er, an der Ofenmündung eine zweite Probe anzubringen. Der Kasten wurde behufs besserer Übersicht schräg nach hinten steigend eingeführt. Das Feuer wurde zum Vorwärmen vor dem Ofen angelegt und langsam näher, endlich ganz unter die Pfanne geschoben.

Der nicht viel jüngere Schreiber von Assisi, Meister Antonio von Pisa, warnt davor, Rot, Gelb- oder große Stücke unten in die Pfanne oder zu nahe an den Rand zu legen. Die „Wächter" scheint er nicht zu kennen; er brennt nach dem Gesicht. In die Zwischenräume legt er Abfälle vom Glassprengen; die Asche ist mit ungelöschtem, wohlgesiebtem Kalk vermischt. Zum Aufbau seines Ofens verwendet er Steine und ein Gemenge von roter Erde, Pferdemist, wenig Salz, Werg und Kleie. Drei Hand hoch über dem Boden ruhen in den Seitenwänden eiserne Querstangen für die Pfanne, weitere zwei Hand hoch beginnt die Wölbung, die rechts ein eigroßes Loch für den Rauchabzug freiläßt. Zwischen Kasten und Ofenwandung verbleibt rings ein drei Finger breiter Raum, vorn die Länge eines Backsteins. Auf dem Boden bilden je zwei Steine, in die Länge und Breite gelegt, eine Art Feuerrost zur Aufnahme des Brennholzes. Das Feuern wird ebenso umständlich gehandhabt wie bei dem Sieneser.

Klarer und verständlicher drückt sich der Augustinerchorherr von Sagan[1] aus. Der Ofen, gewöhnlich in den Maßen des Theophilus gehalten, kann dem Umfang der Arbeit angepaßt werden. Das Beschicken der Pfanne hat ebenfalls das alte Verfahren überholt. Auf die Asche- oder Kalkschicht legt er zunächst altes Glas; es folgen, durch zwischengesiebten Kalk getrennt, vier bis fünf Lagen Glasstücke, die bemalte Seite nach unten gerichtet; den oberen Abschluß bilden abermals Scherben und eine Decke von Kalk und Asche. In der Verteilung der Farbengläser stimmt er mit Theophilus überein. Auf den Ecken sowie vorn und hinten in der Mitte bringt er Proben von altem Glase — probas de antiquo vitro — an, die zwei Finger über den Rand hinausragen; in die Mitte der Pfanne steckt er eine Probe aufrecht. Der Ofen wird vorsichtig angewärmt, das Feuer allmählich gesteigert. Biegen sich die erweichenden Streifen an einer Stelle, an der andern nicht, so wird dort das Feuer weggezogen, hier verstärkt. Sind alle Proben gebogen, die mittlere gefallen, dann wird das Feuer herausgezogen und der Ofen zum langsamen Abkühlen verschlossen.

Der Vorgang des Einbrennens. Beim Erwärmen der Platten, die, um ein Festbacken des Glases an das Eisen zu verhüten, mit einer dünnen Lage Kalk oder Kreide bestreut werden, verflüchtigen sich die Dünste des Bindemittels, das wahrscheinlich schon bei Theophil aus Gummiwasser und später aus Öl bestand, ohne Rückstand zu hinterlassen, so daß nur das schmelzbare Glaspulver auf der Oberfläche des Glases haftet. Letztere und das aufgetragene Glasschwarz werden durch die Rotglut so weit erweicht, daß das Schwarzlot auf die Fläche einschmilzt, sich also auf das engste mit ihr verbindet. Nach dem Brande bleibt die schwarze Farbe gleichsam als eine erstarrte, verkieselte Tuschlage ziemlich unverändert stehen, mag sie in deckenden oder leichteren Strichen oder als graubrauner durchscheinender Halbton aufgetragen sein; letzterer verliert freilich bei starkem Feuer an Stärke und an Gleichmäßigkeit.

Der Schmelzgrad des Glases muß, da es für die erweichte Schmelzfarbe nur empfänglich gemacht werden soll, eigentlich etwas höher liegen; der dem färbenden Körper beigemengte Fluß vermittelt die Auf- und Verschmelzung der färbenden Bestandteile. Sollte das Glas trotz seiner größeren Widerstandsfähigkeit bei zu heftigem Feuer erheblich angegriffen werden, so tut dies der künstlerischen Wirkung keinen Eintrag.

Die folgenden Kapitel des Theophilus handeln vom Gießen der Bleiruten und den hierzu erforderlichen Gußformen. Zu den eisernen Gußformen[2] nahm man zwei ellenlange Eisen von der Breite zweier und der Dicke eines Fingers, die an einem Ende wie Türangeln aneinanderhingen und durch einen Nagel gehalten wurden, so daß man sie öffnen und schließen konnte. Am anderen Ende machte man sie etwas breiter und dünner, so daß sie geschlossen gewissermaßen die Mündung des inneren Rohres bildeten; die äußeren Seiten mochten gleichmäßig verlaufen. Mit Hobel und Feile wurden sie aneinandergepaßt, daß kein Lichtstrahl dazwischen durchscheinen konnte. Danach nahm man sie auseinander und zog mit dem Lineal auf der Mitte jedes Stückes von oben bis unten zwei schmale Linien, die dann mit dem Grabeisen, womit Leuchter und anderes Gußwerk gegraben werden, in gewünschter Tiefe ausgehöhlt wurden; zwischen diesen Rinnen wurde weniger Eisen weggenommen, so daß das Blei nach dem Guß ein Stück bildete. Die Eingußmündung wurde so angeordnet, daß man die Stangen verbinden konnte, damit beim Gießen sich nichts verrückte.

[1] Text bei Oidtmann, Die Glasmalerei im alten Frankenlande, S. 56 u. f.
[2] Cap. XXIV. De ferreis infusoriis.

Cap. XXV. De fundendis calamis, die Ruten zu gießen. Man baue sich zum Bleigießen einen Herd, darin eine Grube für einen großen irdenen Topf, den man zur Stärkung innen und außen mit einem Gemenge von Ton und Mist bestreicht. Nach dem Trocknen wird das Blei in diesem Topf flüssig geschmolzen, die geöffnete Gußform über den Kohlen angewärmt. Ein hölzerner Handgriff von der Länge einer Elle ist an dem einen, vier Finger breiten Ende mit einem Einschnitt zur Aufnahme der geschlossenen Gußform versehen. Mit einer ebenfalls angewärmten Eisenschale wird das flüssige Blei in die auf dem Boden stehende, etwas schräg gehaltene Form eingegossen; die gefüllte Form wird auf die Erde geworfen, mit einem Messer geöffnet und die Rute herausgenommen. Sollte das Blei nicht bis auf den Boden der Form fließen, so ist das Eisen erst zu erhitzen und dann erst weiter zu gießen. Bei gleichmäßig warm gehaltenem Eisen kann man mit einer Feuerung mehr als vierzig Ruten gießen.

Umständlicher ist die Herstellung hölzerner Gußformen, Cap. XXVI. De ligneo infusorio. In Ermangelung von Eisen nimmt man Tannen- oder anderes Holz, von den oben angegebenen Maßen. Nach dem Spalten wird die Außenseite abgerundet. Hierauf macht man an jeder Kopfseite der geschlossenen Hölzer außen zwei kleine Zeichen je nach der beabsichtigten Steghöhe der Ruten, tränkt einen feinen gedrehten Flachsfaden mit roter Farbe und spannt ihn straff von der oberen Kerbe zur unteren; durch Zusammendrücken der Hölzer zeichnet der Faden beide Flächen; ebenso wird die zweite Rinne angedeutet und alsdann in beliebiger Breite und Tiefe mit dem Messer ausgekerbt; das untere Ende bleibt geschlossen, das obere wird zur Eingußöffnung erweitert. Mit Riemen von oben bis unten umschnürt, werden die Holzstäbe zum Gießen bereitgehalten. Gegossene Ruten werden nach Lösung der Riemen hinausgeworfen, die erkalteten Stränge in die Nute eines Holzstabes gelegt und nach Bedarf mit dem Messer beschnitten, geebnet und glatt geschabt.

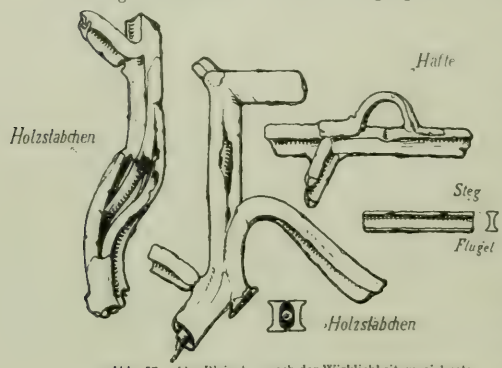


Abb. 57. Alte Bleiruten, nach der Wirklichkeit gezeichnet; links Doppelblei.

Der Glaser des Mittelalters goß demnach die Bleistränge in der zur Verarbeitung fertigen Gestaltung als Ruten von etwa 60 cm Länge; die Breite schwankte von 3 bis 5, die Höhe des Steges stieg bis zu 10 mm. Bei der Roheit der Gußform waren Ungleichheiten unvermeidlich; die beiden Außenflächen waren entweder flach oder leicht gewölbt, zuweilen dachförmig erhöht, erst später, z. B. 1250 an den Bleien von Wetzlar, mit einem feinen Längsgrat versehen. Unebenheiten, überschüssige Bleiansätze wurden mit dem Messer entfernt, gleichsam abgehobelt. Die Flügel, Backen oder Flanschen, die beiderseits von dem verbindenden Steg die Falze, Nuten, Kammern oder Rinnen bilden, sind wegen ihrer Stärke außerordentlich widerstandsfähig; der Steg, auch Kern, Herz oder Seele genannt, ist in Rücksicht auf die Dicke der Gläser ziemlich hoch. Die Grundfläche der Rinnen war glatt im Gegensatz zu den in der Bleimühle gewalzten Ruten, deren Boden eng gerippt erscheint. Neben ziemlich gut erhaltenen Bleien trifft man auch stark „angefressene"; zuweilen war fast der ganze Kern verschwunden, vielleicht ein ursprünglicher Gußfehler. So waren die Bleie an der Halbrose des Wetzlarer Domes undicht gegossen.

Als Haftenblei scheint man gespaltene Ruten benutzt zu haben; bei Roager, Wetzlar, Lindena u. a. fand ich sie breit, mit langem Ansatz aufgelötet, daher ungemein fest; bei Limburg war schon die andere, heute übliche Befestigungsart angebracht. Anlöten der Hafte in der Mitte, während die beiden Enden um die Windrute geschlungen wurden[1].

Doppelbleie.

War behufs Stärkung der Festigkeit eine größere Breite der Bleie erforderlich, z. B. als Randbleie zur Einfassung der Felder, so lötete man zwei Bleisprossen zusammen, nachdem man ein dünnes Holzstäbchen zwischengelegt, das die dadurch gebildete Röhre ausfüllte und den breiten Bleistrang versteifen half. Gleiches Verfahren kam zur Anwendung zwischen Bordüre und Hauptfeld; ich fand derartige Maßnahmen, aneinandergelötete Bleisprossen mit dünner, gut erhaltener Weidenrute, an den romanischen Feldern zu Kappenberg, Roager und Lindena; ich traf sie im Museum zu Darmstadt an den Tafeln aus Wimpfen im Tal; an dem romanischen Verbleiungsmuster zu Wetzlar bildeten sie die großen Bogen; an dem frühgotischen Fenster von Limburg dienten solche Doppelstangen als Randbleie und als äußere Fassung der Medaillons; sie machten dadurch Einfassungen und Teilungen besonders kenntlich. Lange, wagerechte oder senkrechte Bleilinien, beispielsweise an den Kappenberger Tafeln in den frühgotischen Architekturen, waren so verstärkt.

Anscheinend hielt man solche Versteifung für notwendig, denn die ältesten Hamburger Zunftrollen von 1375 (?) enthalten eine diesbezügliche Verordnung: „De glazewerten scholen maken gud glazewerk, dat truwe unde vast si, unde scolen dat wol unde stark blyen unde loden, unde ok dat blye reyne

[1] 1526 wurden an den Fenstern für Kings College zu Cambridge zur größeren Sicherheit doppelte Haften verlangt. Winston a. a. O., 348/49 Anm.

Abb. 58. Außenansicht eines Hochchorfensters am Kölner Dom, das Bleigerippe deutlich erkennbar.

unde wol gevalten si sunder rethe (Risse). — Ok wat tafelen se maken bredere unde lengere wen en half elne, de scolen se butene ummelang mit twevolden blye blyen. — De varwen, de man up dat glas malet, scal men in dat glaz bernen, dat se nicht afgan[1]."

Im 14. Jahrhundert trat manchmal starker Eisendraht an Stelle der Holzstäbchen, so in Köln und Straßburg. Auch etwaige Lücken im Felde wurden durch doppelte Bleilage ausgefüllt.

Kapitel XXVII beginnt mit dem Gießen der Zinnstäbe; das mit einem Fünftel Blei vermischte Zinn wurde in den Bleiformen gegossen. Loth nennt es die Handschrift von Sagan.

Das Zusammenfügen der Felder. Zum Verbleien hielt man vierzig fingerlange Nägel bereit, die an einem Ende rund und dünn, an dem anderen vierkantig und zu einer Öse umgebogen waren. Nunmehr legte man die Glasstücke neben der Zeichnung auf dem Tisch zurecht, nahm zuerst den Kopf, umgab ihn mit einem Bleistreifen und befestigte ihn mit drei Nägeln auf dem Tisch mittels eines geeigneten Hammers; in gleichem Verfahren wurden die übrigen Körperteile und die Gewandung angefügt, wobei man jeweilig die Nägel entfernte, um sie außerhalb wieder einzuschlagen. Dadurch wurde ein Verschieben der Glasstücke oder eine Lockerung des noch losen Gefüges verhindert. Zuletzt fügte man die farbigen Bildgründe an. Die Stellen, wo Bleistränge zusammenstießen, wurden verlötet. Das Löteisen, lang und dünn, an einem Ende dick und rund, war hier zu einer Spitze abgebogen, also ähnlich den jetzigen Lötkolben, oder die Anschwellung verjüngte sich in gleicher Achse, so daß das Eisen, jedenfalls mit einem hölzernen Einsteckgriff versehen, in senkrechter Haltung gehandhabt wurde, wie dies vereinzelt noch gegen Ende des vorigen Jahrhunderts geschah; die Spitze wurde rauh gefeilt, mit Zinn überzogen und im Feuer erhitzt. Die Lötpunkte des Bleinetzes wurden oberflächlich angekratzt, die Zinnstäbe, die besserer Haftung wegen ringsum mit Wachs übergossen waren, mit dem heißen Kolben angesetzt, bis die Bleie fest vereinigt waren. War die eine Seite fertig, dann wurde das Feld gewendet und das Verfahren wiederholt[2]. Das Bleinetz tritt klar zu Tage an dem wegen

Abb. 59. Das mittlere Chorfenster zu Legden.

[1] Die Anbringung von Doppelbleien scheint nur in Deutschland gebräuchlich gewesen zu sein; an englischen Fenstern hat Winston diese Beobachtung nie gemacht, nur an dem Westfenster der St.-Giles-Kirche zu Camberwell, und dieses war deutschen Ursprungs. Winston, a. a. O. S. 28.

[2] Cap. XXVII. De conjugendis et consolidandis fenestris. — Vom Zusammensetzen und Löten der Fenster. — His ita completis accipe stagnum purum et commisce ei quintam partem plumbi, et funde in supradicto ferro sive ligno quot calamos volueris, cum quibus opus tuum solidabis. Habeas quoque clavos quadraginta longitudine digiti unius, qui sint in uno capite graciles et rotundi, in altero quadri et recurvi penitus, ita ut foramen appareat in medio. Deinde accipe vitrum pictum et coctum et pone secundum ordinem in altera parte tabulae ubi nulla pictura est. Post haec tolle caput unius imaginis, et circumvolvens illud plumbo repone diligenter in suo loco, et circumfige ei tres clavos cum malleo ad hoc opus apto, ad jungens ei pectus et brachia ac reliqua vestimenta; et quamcumque partem stabilieris, confirma eam exterius clavis; ne moveatur a suo loco. Tunc habeas ferrum solidatorium, quod sit longum et gracile, in summitate vero grossum ac rotundum, et in summo ipsius rotunditatis deductum et

der dicken Patina und wegen des Vorderlichts nur undeutlich wiederzugebenden Glasgemälde der Pfarrkirche zu Legden in Westfalen.

Vereinzelt trifft man an alten Glasfenstern Bleilötung; die leicht gewölbte Lötung, auch Bund genannt, fand ich häufig sehr beschädigt; vielfach war das Zinnlot gänzlich von der Luft verzehrt, zweifelsohne eine Folge mangelhafter Mischung. Höherer Bleigehalt machte das Lot widerstandsfähiger. Bei den meisten alten Glasgemälden — eine große Zahl ward in Linnich ausgebessert — fand ich nur die selbstverständliche Verlötung der Verbindungspunkte, niemals aber eine Verzinnung des ganzen Bleigerippes. Später freilich werden wir diesbezügliche Zunftbestimmungen kennen lernen, die eine Verzinnung der gesamten Bleifassung ausdrücklich vorschreiben. Die von Boisserée[1] an den alten Kölner Domfenstern beobachtete beiderseitige Verzinnung möchte ich für Verlötung halten, wie auch Frank[2] im Kölner Domblatt nur von gut erhaltener Bleiverbindung und deren Überlötung von außen und innen mit Zinn berichtet, die er an den ihm vom Dombaumeister Zwirner überlassenen Versuchsteilen Kölner Domfenster wahrgenommen hat.

In gleicher Weise wurden nach Theophil[3] einfache Fenster, also unbemalte Verbleiungen, behandelt und in Holzrahmen befestigt. Theophilus erzählt nichts von dem doch unumgänglich notwendigen Abdichten, vom Verkitten der Fenster, wodurch ihnen erst genügende Festigkeit und Wasserdichtigkeit verliehen wurde. Jedoch findet man in den Nuten und an den muscheligen Glasrändern alter Verbleiungen deutlich erkennbare Spuren einer fetten, harzigen, allerdings vertrockneten Masse, die man jedenfalls als Rest des einstigen Kittes ansprechen darf.

Die Glasmalereien der Frühzeit sind demnach ein durchscheinendes, ein- oder mehrfarbiges Mosaik aus verhältnismäßig kleinen, durch gegossene, kräftige, an den Verbindungsstellen mit Zinn verlötete Bleiruten zusammengefügten Glasstückchen. Da die Grundfarben im Glase enthalten waren, brauchten nur die Hauptzüge und die Umrisse, soweit sie nicht durch die einfassenden Bleie gegeben waren, schwarz aufgemalt und eingebrannt zu werden; dazu kam die Anbringung spärlicher Schattierung in durchscheinenden, die Konturen begleitenden Tuschlagen, seit dem 14. Jahrhundert ein gleichmäßig vertriebener, nach 1350 auch körnig gestupfter Mittel- oder Halbton, aus dem die Lichter mit harten Borstenpinseln oder zugespitzten Hölzchen herausgehoben wurden. Das goldige Silbergelb trat erst nach 1310 in die Erscheinung.

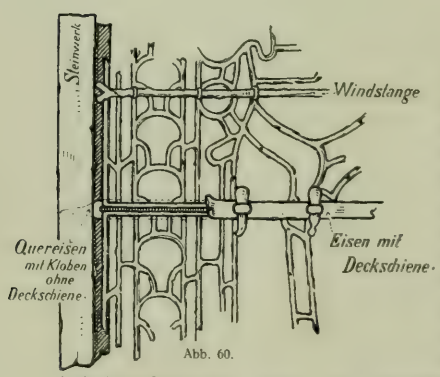


Abb. 60.

Die Befestigung der Tafeln im Fenster.

Die Gliederung der romanischen Fensteröffnungen bestand in wagerechten Eisenstäben, denen bei den durchaus nicht selten bedeutenden Breitemaßen senkrechte Stangen, meist im Abstand der Bortenbreite, zugefügt wurden. An den Rundfenstern, den Halbrosen und Fächerfenstern, an den kleeblattförmigen Öffnungen richtet sich das Eisenwerk nach den gegebenen Verhältnissen. Zahlreiche Fensterformen sind an rheinischen Kirchen des romanischen und des Übergangszeitalters vertreten, an St. Quirin zu Neuß, St. Gereon zu Köln, St. Martin zu Bonn, in Heimersheim, Sinzig, an der Matthiaskapelle zu Cobern, an der Stiftskirche zu M. Gladbach und anderwärts. Ihre reiche Mannigfaltigkeit mußte den erfinderischen Zeichner zur frischen Entfaltung seiner künstlerischen Gedanken anregen, die beispielsweise der großen Rose von Lausanne einen Weltruf verschaffte.

gracile, limatum et superstannatum, ponaturque in ignem. Interim accipe calamos stanneos quos fudisti, et perfunde eos cera ex utraque parte, et radens plumbum in superficie per omnia loca, quae solidanda sunt. Accepto ferro calido appone ei stagnum, in quocumque loco duae partes plumbi conveniunt, et cum ferro linies donec sibi adhaereant. Statutis vero imaginibus eodem modo ordinabis campos cujuscumque coloris volueris, et sic particulatim compones fenestram. Perfecta vero fenestra et in uno latere solidata (verlötet), conversam in aliud simili modo radendo et solidando confirmabis per omnia.

[1] Ansichten, Risse und einzelne Teile des Kölner Domes. Stuttgart 1821—1823.

[2] Kölner Domblatt 1846 Nr. 22.

[3] Cap. XXIX. De simplicibus fenestris. — Si vero volueris simplices fenestras componere, mensuram longitudinis et latitudinis primum fac in lignea tabula, deinde pertrahe nodos vel aliud quod libuerit, distinctisque coloribus imponendis, finde vitrum et grosa conjunge, adhibitisque clavis include plumbo, et solida ex utraque parte, circumpone ligna clavis firmata et confige ubi volueris.

An den deutschen Denkmälern ist das zur Armierung der Felder notwendige Eisenwerk einfach, deshalb zuverlässig und fest[1].

Theophilus schweigt von der Armatur der Fenster; die flüchtige Erwähnung einer Holzeinfassung im letzten Kapitel kann nicht in Betracht kommen, obschon die Möglichkeit nicht bestritten werden soll, daß die Felder ursprünglich mit Holzrahmen in der Maueröffnung befestigt wurden. Vor etwa zwei Jahrzehnten wurden im Hochschiff der alten romanischen Kirche zu Jülich derartige Holzrahmen ausgebrochen. Im Jahre 1135 wurden verglaste Rahmen, „verrinae", für die Kapelle, die Halle und einige Zimmer von Winchester[2] angefertigt. Professor Buchkremer in Aachen fand in San Apollinare in Classe zu Ravenna Holzrahmen zur Aufnahme der Glasfüllung. Ähnlich wird von der Kirche Madonna dell' Orto zu Venedig und Sant' Anastasia zu Verona berichtet. Holzrahmen fand Westlake[3] in der Kathedrale zu Canterbury an einem Fenster, wo, um dies gleich hier zu bemerken, das Eisenwerk keine Deckschienen besaß und die Windruten mit feinem Kupferdraht befestigt waren.

Zur Aufnahme der Glastafeln war im Stein oder in der Fensterwandung eine tief eingelassene Nute oder aber ein rechteckig oder schräg ausgehauener Falz vorgesehen, der bald innen bald außen angebracht war.

Die Größe der Felder durfte der nötigen Festigkeit wegen ein gewisses Maß nicht überschreiten. Die einzelnen Langbahnen oder Lichter der gotischen Fenster wurden in gewissen Abständen durch eingemauerte oder beim Stein mit Blei eingegossene Quereisen in kleinere Felder zerlegt, bei denen an großen Fenstern, wie im Hochchor des Kölner Domes, obendrein durch senkrechte Eisen Borten abgetrennt wurden. Die rechteckigen Felder sind durchschnittlich 50—65 cm breit und 75 cm hoch. Die Quereisen sind flache Stäbe von 3,5—4 cm Breite und 1,5—2 cm Dicke, grob und uneben bearbeitet, nach innen mit rechtwinklig abstehenden Zapfen versehen, die festgenietet und an ihren freien Enden durchlocht waren.

Die verbleiten Felder wurden, die bemalte Seite nach innen gekehrt, in den Stein eingelassen oder auf den Maueranschlag aufgelegt; die unteren Ränder ruhten auf den Zapfen der Quereisen. Vor dem Einsetzen wurde auf den Querschienen eine Lage Kitt angebracht, in die das Feld eingedrückt wurde. Hierauf wurde eine zum Durchlassen der Zapfen mit Öffnungen versehene Deckschiene aufgelegt und durch Eintreiben keilförmiger Splinte oder gekrümmter Eisenkeile befestigt. Vielfach begnügte man sich ohne Deckschiene mit den Splinten. Am Steinfalz oder am Maueranschlag wurde sorgfältig mit Mörtel zugefugt.

Um die in sich nachgiebigen Tafeln gegen Wind und Wetter widerstandsfähiger zu machen, um ihr Einknicken infolge ihrer eigenen Schwere zu verhüten, wurden auf Abstände von 25—35 cm Windeisen oder Windruten angebracht. Diese Eisenstäbchen, meist rechteckig, etwa 5 zu 10 mm stark, wurden hochkantig angesetzt, mit ihren abgeflachten Enden bei wagerechtem Verlauf seitwärts in den Falz, bei senkrechter Lage zwischen Quereisen und Deckschiene eingeschoben. Die Bleihaften waren anfänglich einfach übergelegt und beiderseits aufgelötet oder sie waren, auch durch dünnen Kupferdraht ersetzt, an Knotenpunkten befestigt, um die Windrute herumgelegt, fest angezogen und alsdann verknotet oder verlötet. Bei der Halbrose von Wetzlar waren eine senkrechte und eine wagerechte Rute, an der Kreuzung ausgefeilt, vereinigt.

Die Quereisen wurden öfters durch schräg zum äußeren Mauerrande gehende eiserne Sturmstangen verstärkt. Ansatzösen zu solchen Stützen oder Streben haben sich an der spätgotischen Hallenkirche zu Linnich erhalten. In den Maßwerken wurden größere Flächen durch Einsetzen von Eisenringen, Quadraten und Pässen zerlegt; im übrigen genügte das Einlegen von Windruten bei den ringsum fest im Falz ruhenden kleineren Formen.

Stark angegriffen waren die alten Windruten des romanischen Fensters zu Roager; nur unter dem Schutz der Bleihaften waren sie ziemlich unversehrt geblieben.

Auch Schutzvorrichtungen gegen Beschädigungen wurden zeitig angebracht. Ob die Messingdrahtgitter am Westchor des Doms zu Naumburg gleich den Glasgemälden aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammen, ist nicht festgestellt, doch nicht ausgeschlossen, da Geiges[4] solche aus Kupferdraht mit viereckigen Maschen am Freiburger Münster vorfand, die noch dem 13. und 14. Jahrhundert angehören sollen. Schon früher[5] hatte ich erwähnt, daß man in Brieg im Jahre 1416 zu einem

[1] Vielverzweigtes Eisennetz an zwei Rundfenstern in Notre Dame zu Dijon; Abb. bei Viollet-le-Duc a. a. O., B. I, S. 465; vgl. ferner B. VIII, S. 39 u. f. — Auch an einem Rundfenster der Kathedrale von Canterbury.

[2] Archaeological Journal for 1845, S. 54.

[3] Westlake a. a. O. S. 103; Abb. S. 105.

[4] Geiges, a. a. O., Lief. 3, 1905, S. 186.

[5] Geschichte der Glasmalerei 1898, S. 21.

Chorfenster ein Netz bestellt hatte. 1499 vermerken die Rechnungen des St.-Albrechts-Klosters zu Breslau Ausgaben für das Eisenwerk zum Drahtnetz, 1547 die von St. Viktor zu Xanten für kupfernes Flechtwerk. An St. Sebald zu Nürnberg wurden in den 1820er Jahren die geflochtenen Gitter entfernt[1].

Früheste Nachrichten über durchscheinende Glasmosaiken, über Glasfenster.

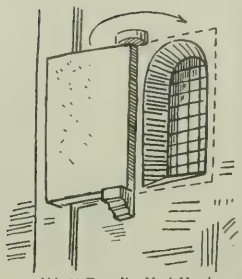


Abb. 61. Torcello. Nach Handskizze des Architekten Prof. Buchkremer in Aachen.

Abb. 63. San Apollinare in Classe zu Ravenna. Nach Prof. Buchkremer in Aachen.

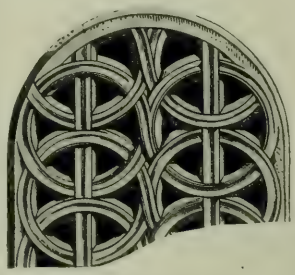


Abb. 62. Steinwerk zu Fénioux.

Die Fenster der ersten christlichen Kirchen waren, falls sie nicht überhaupt offen blieben, mit Holzläden oder Holzgittern[2] verschließbar; andere wurden nach Bedarf mit Tüchern oder Teppichen verhangen, wenn es galt, Wind und Wetter, oder auch übermäßig hereinflutendes Sonnenlicht abzuwehren. An der Kathedrale von Torcello bei Venedig waren in Angeln drehbare Steinverschläge. Daneben war eine andere Füllung gebräuchlich, mehrfach durchlochte Marmor- oder Steinplatten, deren Lichtlöcher man mit Marienglas, mit durchscheinenden Marmorplättchen, mit Alabasterscheibchen, mit dünn geschabtem Horn oder Leder, mit feinen Muschelschalen verschloß.

Bemerkenswerte Beispiele derartiger Steinplatten bewahrten die Abtei von Villers und St. Laurentius vor den Mauern Roms[2], wobei die letzteren in der Anordnung ihrer zahlreichen runden oder rautenförmigen Löcher an die Butzen- oder Rautenmuster erinnern. Eine reichhaltige Sammlung ähnlicher Füllungen aus den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung bis ins 13. veröffentlicht Didron[3].

Sauber gearbeitetes Steinwerk in gefälligem Bandgeflecht bringt Viollet-le-Duc (V, S. 371) aus der Abtei Fénioux (Charente-Inférieure) ein ähnliches Bruchstück Didron (Ann. XXIII, S. 59).

Anderwärts wurden Marmor- oder Bronzegitter bevorzugt, z. B. in S. Miniato zu Florenz, Bronzegitter am Apsisfenster der Krypta von San Apollinare in Classe zu Ravenna, ein marmornes aus Ravenna in Moskau. Vor einigen Jahrzehnten ward ein ähnlicher Versuch zur Belebung der Fensterflächen des Oktogons der Pfalzkapelle zu Aachen angestellt; die vorläufig hölzerne Vergitterung wurde jüngst durch Bronzegitter ersetzt, deren Formen altchristlichen Gitterschranken entlehnt sind; grünliches Antikglas bildet den Fensterverschluß.

Wann jene Vorläufer unserer heutigen Glasfenster durch wirkliches Glas ersetzt wurden, entzieht sich nachträglicher Feststellung. Die vorchristlichen und die älteren römischen Überlieferungen bezüglich der Erfindung des Glases sind ausnahmslos zu unbestimmt, zu verworren, um sie einer eingehenden Erörterung zu würdigen[4]. Die unausrottbare Fabel von den phönizischen Kaufleuten, die, vom Sturm an die Küste verschlagen, beim Kochen das Glas zufällig entdeckt haben sollen, ist hinfällig, weil der nur mäßige Hitzegrad eines derartigen Feuers die zur Bildung der Glasmasse erforderlichen Bestandteile nicht zum Schmelzen hätte bringen können. Den Phöniziern hat jedenfalls der frühzeitige Handel mit Glasgegenständen den unverdienten Ruhm der Erfindung eingetragen. Jene Erzählung wird außerdem durch ägyptische Gräberfunde überholt, ferner durch die in der Auslegung freilich nicht ganz unanfechtbare Abbildung angeblicher Glasbläserei in den Grabkammern von Beni Hassan aus der Zeit des mittleren Reiches (2200—1900 vor Christus). Die Wege, auf denen die Glasmacherkunst sich weiter ausdehnte, sind dunkel. Wann sie nach Rom gelangte, wie sie sich von dort aus in die nördlichen Länder verbreitete, sind unlösbare, für den vorliegenden Zweck übrigens gleichgültige Fragen.

Die ältesten Glashütten Deutschlands verdanken ihr Entstehen offenbar römischer Einwanderung. Mit ziemlicher Gewißheit darf man die Errichtung der ersten Glasöfen in das Rheintal verlegen, wo römische Kultur schon im ersten Jahrhundert nach Christus heimisch geworden war. Hier entstanden Glashütten vermutlich in der Gegend von Herzogenrath bei Aachen, in Köln, Trier, Bingen, Worms, Straßburg. Im 9. Jahr-

[1] Nürnbergs Merkwürdigkeiten und Kunstschätze, I. Heft. Die Kirche des hl. Sebaldus. M. Max. Mayer, Nürnberg 1831, S. 6.

[2] S. Hieronymi Commentar. cap. XLI. Ezech., v. 16: Fenestrae quoque erant factae in modum retis, instar cancellorum ut non speculari lapide nec vitro sed lignis interrasilibus et vermiculatis clauderentur.

[3] Vgl. Einzelheiten bei Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei, Köln 1898, S. 10 u. f.

[4] Vgl. Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei, S. 27 u. f. — Hasack, Wissenschaftliche Beilage zur „Germania" 1908, Nr. 4.

hundert hieß ein Ort im Speiergau „zum alten Glasofen"[1]. Schon gegen Ende des 8. Jahrhunderts hatte sich der britische Abt Gutbert aus Wearemouth von dem Mainzer Erzbischof Lullus († 786) einen guten Glasarbeiter erbeten. Alle schriftlichen Nachrichten über die älteren Hütten und deren Arbeitsweise sind unklar. Isidor von Sevilla († 636) berichtet in seinen Originum sive Etymologiarum libri XX vom Glas und Glasofen; seine Angaben werden wörtlich von Rabanus Maurus († 856) in seiner Schrift De Universo wiederholt.

Schnütgen sah an einem Hause in Pompeji eine Glasplatte von geringen Maßen eingemauert. Leider sind mir die vielumstrittenen Glasscheiben von Pompeji bei einem Besuch der alten Römerstadt entgangen; wohl sah ich Scherben im Museum zu Neapel. Mattgeschliffenes Tafelglas wurde in Velleja gefunden. Im Jahre 1850 bei Schleiden im Kreise Jülich ausgegrabene Glasstücke hielt der damalige Berichterstatter für römische Fensterscheiben. Die eine Oberfläche der Scherben war eben und glatt, die andere rauh und matt, angeblich von dem Boden der Gußform, der Rand glatt und glänzend. Die Stücke, etwa zwei Linien stark, lichtgrünlich, besaßen einen nur geringen Grad von Durchsichtigkeit. Diese Beobachtung deckt sich mit der Ansicht Kisas[2], der die farblos oder grünlich durchsichtigen, gegossenen, auf einer Seite geglätteten Scheiben, die auf der Saalburg, bei Neumagen und sonst am Rhein und Mosel gefunden wurden, auf die Fensterverglasung der vornehmen römisch-rheinischen Häuser zurückführt und sie in das 2. oder 3. Jahrhundert verweist. Nur die Durchsichtigkeit wird die Römer veranlaßt haben, die mangelhaften, grünlichen Glasstücke den feingeschliffenen, durchscheinenden Alabasterplatten mit ihrer milchweißen Reinheit vorzuziehen.

Das Provinzialmuseum zu Bonn bewahrt Fensterscheiben aus dem dortigen Römerlager[3], aus dem Lager von Neuß, aus Niederbiber, ferner die Scherben, die 1850 bei Schleiden im Kreise Jülich gefunden wurden; an sie erinnern die 1880/81 in den Überbleibseln einer römischen Wirtschaftsvilla zu Stolberg entdeckten Glasstücke: „Die großen Trierer Bauten — der Kaiserpalast, die Basilika, die frühchristliche Kirche, welche den Kern des heutigen Domes bildet", schreibt Hettner[4], „können in den Räumen, welche mächtige Fenster in zwei Reihen übereinander und gleichzeitig Hypokausten hatten, nur durch Glas bewohnbar gemacht worden sein." Das Trierer Provinzialmuseum besitzt eine aus grünlichem, durchscheinendem Glase gegossene Fensterscheibe aus einer Villa zu Wellen an der Mosel oder aus Beckingen, die noch in der ursprünglichen Bleifassung steckt; daneben liegt ein dicker plumper Bleistreifen mit dem Falz für die Glasscheibe. Andere Reste stammen aus Wustweiler, Oberweis und Butzweiler, aus dem Dom und aus den Thermen zu Trier, endlich aus der Antoniusstraße daselbst.

Auch in den Wohngebäuden der Limeskastelle wurde römisches Fensterglas in beträchtlicher Menge gefunden, bei dem Bade des Kastells Heddesdorf unweit Neuwied, bei Bendorf, dann besonders in der Saalburg, die dort im Museum liegen. Nach Cramer[5] zeigt eine dieser Scheiben ähnliche Zangeneindrücke wie die zu Trier befindliche aus Wustweiler, woran man die Art der Herstellung durch Breitziehen des auf einer Platte gegossenen Glases mittels der Zange erkennen soll. Cramer erwähnt weitere Glasreste in den Museen von Wiesbaden, Mannheim, Worms und Metz. Im Jahre 1880 wurde eine römische Glashütte bei Cordel vor den Toren Triers aufgedeckt. Hier fand man außer Stangen aus grünem und rotem Glas Glasgefäße und große Glastafeln, zwei- und mehrfarbige Gefäßstücke und Scherben weißer Tonschüsseln zum Glasschmelzen mit Resten des Bodensatzes. Alle diese Funde bestätigen das frühe Vorhandensein von Glashütten in den Rheinlanden.

Auch in römischen Niederlassungen der Schweiz fand man gegossene Scheiben eines dicken, durchsichtigen, hellgrünlichen Glases aus dem 2. oder 3. Jahrhundert, darunter solche von ziemlichem Umfang. Wie Lübke[6] berichtet, befand sich eine Scherbe, durch Gyps befestigt, an ihrer ursprünglichen Stelle in einer Fensteröffnung, ein offenkundiges Zeugnis für die damals übliche Verwendung von Fensterglas. Nesbitt[7] berichtet über ähnliche Funde in den Ruinen römischer Häuser in Italien und in England.

Es dauerte jedoch noch geraume Zeit, bis das Fensterglas in den altchristlichen Kirchen auftaucht. Die früheste Erwähnung finden wir bei Lactantius[8] († 330), der das menschliche Auge mit Glasfenstern vergleicht. Die nächsten Nachrichten enthalten die Schriften der hl. Kirchenväter Johannes Chry-

[1] Ad alten glazofone. Traditiones Wizenburgenses, p. 261. Nach Wackernagel, S. 122.
[2] Verhandlungen des Vereins für deutsches Kunstgewerbe zu Berlin. 1895/96, Nr. 8, S. 115.
[3] Winkelmannprogramm 1888, S. 41.
[4] Westdeutsche Zeitschrift, II, S. 20.
[5] Dr. Franz Cramer, Beiträge zur Geschichte des Niederrheins, XIV. Düsseldorf 1900, S. 169 u. f.
[6] Vgl. Dr. Wilhelm Lübke, Über die alten Glasgemälde der Schweiz. Zürich 1866, Anm. 3.
[7] Alex. Nesbitt, Notes on the history of glassmaking. 1869.
[8] Lactantius, De opificio Dei, cap. VII. Verius et manifestius est mentem esse, quae per oculos ea, quae sunt opposita, transspiciat quasi per fenestras lucente vitro aut speculari lapide obductas.

sostomus[1] († 407) und Hieronymus († 420). Letzterer[2] nennt neben Holzvergitterungen Marienglas und Glas, an anderer Stelle einen Verschluß mit dünnen, gegossenen Glasscheibchen. Ein Gedicht des Aurelius Clemens Prudentius († 413) preist die königliche Pracht der Basilika des hl. Paulus vor den Mauern Roms. Ob der Vergleich mit den schimmernden Frühlingsblumen auf der Wiese sich nur auf den vorhergehenden Vers bezieht oder auf die Gesamtinnenwirkung, wage ich nicht zu entscheiden[3]. Übrigens scheint mir die Zeile bisher irrig aufgefaßt worden zu sein; es handelt sich gar nicht um Glasfenster; ich möchte übersetzen: (das Licht) lief schillernd über die „einwärts gekrümmten", mit ausgezeichnetem Glas (Mosaik) versehenen Bogen oder Gewölbe.

Galla Placidia, die Tochter des Kaisers Theodosius, schmückte im Jahre 425 die Ostfenster der von ihr zu Ehren des Evangelisten Johannes erbauten Kirche zu Ravenna mit Glas[4].

Procopius von Caesarea († 565) und Paulus Silentiarius († 558) rühmen die glänzende Lichtfülle, die durch die zahlreichen Fenster in die Hagia Sophia zu Konstantinopel hereinflutete. Die große Zahl der Öffnungen bedingte von vornherein eine farbige Verglasung, sollte nicht der Eindruck der goldgrundigen Farbenmosaiken, die an den Wänden und Gewölben dieses Denkmals erloschener Pracht und Herrlichkeit funkelten, durch allzu grellen Lichteinfall beeinträchtigt werden. Ein Blick in die heutige Moschee läßt den Mangel farbiger Fenster unangenehm empfinden; kalt fallen die nackten Mauerlöcher aus dem Innenbild heraus, ein schreiender Mißton in der Gesamtstimmung. Hier fehlt die wunderbare Kunstverglasung, wie sie in ihrer besonderen Eigenart im Orient noch gebräuchlich ist, die der Innenansicht des zwischen 685 und 705 erbauten Felsendomes zu Jerusalem mit seinen dem Wand- und Kuppelschmuck angepaßten Farbenfenstern eine wohltuende Geschlossenheit verleiht. Reichverzierte, durchbrochene Gypstafeln mit und ohne farbigen Glaseinsatz schmückten die maurischen Paläste Spaniens und die Moscheen des Ostens. Prächtiger Farbenwechsel spielt heute noch in den Fenstern der in der Mitte des 16. Jahrhunderts errichteten Moschee Suleimanieh zu Konstantinopel.

Von großen Glasfenstern in der Basilika St. Sulpicius zu Limoges schreibt St. Ouen[5] in der Lebensbeschreibung des hl. Eligius.

Unklar war die Inschrift an S. Agnese fuori le mura zu Rom, daß die durch Honorius I. 626 wieder aufgebaute Kirche den Schmuck verschiedenfarbiger Fenster von wunderbarer Wirkung besessen habe. (Johannis Ciampini, Veter. monum. B. II, S. 105).

Das fälschlich dem Anasthasius Bibliothecarius (886) zugeschriebene Papstbuch[6] enthält mehrere Angaben über die Ausstattung mit Fenstern aus Glas und aus metallum gypsinum (Alabasterscheiben), mit Mosaik und mit Malerei. Farbige Fenster scheint Papst Leo III. (795—816), der Freund Karls des Großen, für den Chor der Laterankirche beschafft zu haben[7]. Farbig waren wahrscheinlich die Chorfenster, die Sergius II. († 847) in St. Martin stiftete[8]. Und bei der Schenkung Benedictus des III. (855—858) an die Kirche S. Maria trastevere möchte man wirklich an Glasgemälde denken: „er schmückte die Fenster mit Farbengläsern und zierte sie mit musivischer Malerei"[9].

Inzwischen scheinen also die Fensterfüllungen das Farben- und Formenspiel der Wandmosaiken unter Anpassung an die eigene Technik übernommen zu haben.

Durch die hl. Sendboten Ansgarius und Rambertus kamen auswärtige Glaser nach Dänemark und Schweden.

[1] S. Joh. Chrysost., Opera. Tom. VII., p. 35.

[2] Siehe Seite 44, Anm. 2. — Die zweite Stelle lautet: „Fenestrae, quae vitro in tenues laminas fuso ob ductae erant".

[3] Prudentius, Opera; carmina liber peri stephanon, hymn. XII.

. . . . . .

„Tum camuros hyalo insigni varie cucurrit (lux) arcus.
Sic prata vernis floribus renident."

[4] Spicilegium Ravennatis historiae, apud Muratori. Rer. Ital. script. t. I., pars 2, p. 567.

[5] Audoenus, Vita S. Eligii ap. d'Achery. Spicilegium t. V. p. 209; ferner lib. II. cap. 45. — Vgl. Du Cange VI. S. 859 u. 860.

[6] Johannes Vignolius, Rom. 1752. Liber pontificalis II. 74, Papst Zacharias für die Laterankirche; 260, Leo III, für St. Paul, und 261 für St. Peter. Vgl. Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei, S. 39.

[7] Liber pontificalis II, 296; in die Basilica Domini nostri Jesu Christi quae appellatur Constantiniana: Simul et fenestras de apsida ex vitro diversis coloribus conclusit atque decoravit. Et alias fenestras basilicae ex metallo gypsino reparavit.

[8] Liber pontificalis 1755, III, 54: In jam dicta vero ecclesia fecit in absidam fenestras, quas ex vitro et diversis coloribus decoravit.

[9] Liber pontificalis III, 164: Fenestras vero vitreis coloribus ornavit et pictura musivi decoravit.

Benedictus Biscop ließ im Jahre 680 Glaser nach Wearemouth kommen[1], St. Wilfrid, Bischof von York, 709 Fenster einsetzen. Der 709 verstorbene hl. Abt Aldhelm, erster Bischof von Malmesbury, preist die Lichtdurchlässigkeit der Glasfenster[2]. Abt Ansegis (807—833), der Vertraute Karls des Großen, ließ im Dormitorium seines Klosters Fontanelle in der Diözese Rouen Glasfenster anbringen[3]. Heribald, Bischof von Auxerre (827—860) beschenkte seine Kathedrale St. Stephan mit Glasfenstern, nicht aber, wie einige verstehen wollen, mit gemalten Fenstern[4]. Durch den hl. Odo von Clugny (879—942) erfahren wir, daß die Fenster von St. Martin in Tours mit blauen Einlagen verziert waren[5]. Nach Flodoard[6] wurden in der Kirche Notre-Dame zu Reims durch Bischof Hincmar (845 bis 882) Glasfenster beschafft. In einer Urkunde Karls des Kahlen vom 12. Oktober 863 wurden zwei Glaser (vitrearii), mit den echt deutschen Namen Ragenulf und Balderich, mit einer Schenkung bedacht[7].

Der Mönch von St. Gallen erwähnt in seiner Schilderung des Aachener Münsterbaues einen tüchtigen Glaskünstler.

Im 9. Jahrhundert beginnen ähnliche Nachrichten in Deutschland. Ludwig der Fromme (814—840) schenkte seine Kleider einem Glaser Stracholfus, einem Hörigen von St. Gallen[8]. Sedulius Scotus, der Schüler des Rabanus Maurus, spricht in einem seiner Gedichte, in dem er auch den Kölner Dom behandelt, über eine Kirche, die sein Gönner Hartgarius (840—855), Bischof von Lüttich, mit Glasfenstern ausgestattet hatte[9].

Um das Jahr 900 besaß das Scriptorium der Mönche von St. Gallen gläsernen Fensterverschluß, wie uns aus der Schilderung eines heiteren Vorkommnisses bekannt wird. Tuotilo, Notker und Ratpert durften nachts während der Andachtspause Abschriften vergleichen; ersterer bemerkte den am Glasfenster des Scriptoriums lauschenden Sindolf; sofort sandte er den furchtsamen Notker in die Kirche, setzte dann unauffällig seinen Mitbruder Ratpert von seiner Absicht in Kenntnis, der auf seine Anweisung die Geißel holte. Inzwischen öffnete er plötzlich den Glasflügel, faßte den Sindolf beim Schopf und zog seinen Kopf herein, während Ratpert den Lauscher von draußen gründlich verarbeitete[10].

Zwischen 917 und 926 werden Glasfenster in der Stiftskirche zu Zurzach in der Schweiz erwähnt[11]. Aus zwei Erzählungen des Widukind von Corvey läßt sich das Vorhandensein von Glasfenstern nicht herauslesen.

In Gallien besingt Sidonius Apollinarius[12], Bischof von Clermont (geb. 430, † 488) die Lichtwirkung in der um 450 vom hl. Bischof Patientius erbauten Makkabäerkirche zu Lyon. Oberflächliche Übersetzung, nebenbei noch eine irrige Auslegung des lateinischen Wortes „figura" haben zu der An-

[1] Venerabilis Bedae opera. J. A. Giles, B. IV. London 1843, S. 366: „Proximante autem ad perfectum opere misit legatorios Galliam, qui vitri factores (artifices videlicet) Britaniis eatenus incognitos, ad cancellandas ecclesiae porticuumque et coenaculorum ejus fenestras adducerent. Factumque est, venerunt; nec solum opus postulatum compleverunt, sed et Anglorum ex eo gentem hujusmodi artificium nosse ac discere fecerunt." Der hochwürdige Beda war gegen 720 Priester in Wearemouth. — Von Wilfrid, Bischof von Wigord, heißt es zum Jahre 726: „Artifices lapidearum et vitrearum fenestrarum primum omnium in Angliam ascivit." Ähnliches verlautet über einen Bischof von Worcester und über Aska, Bischof von Hexham.

[2] Bugge, De laudibus virginum, Vers 67. Haec domus interius resplendet luce serena, Quam sol per vitreas inlustrat forte fenestras, Limpida quadrato diffundens lumina templo.

[3] Gesta abbat. Fontanell., cap. 17; bei Pertz, Mon. Germ. hist. Script. B. II, S. 296.

[4] Gesta episc. Autisiodorens. Cap. 36.

[5] Odonis Cluniacensis de combustione eccl. B. Martini Turonensis sermo. Bibliotheca maxim. patrum, vol. 17: „vitreis saphiro subornatis".

[6] Flodoardi presbyt. Eccl. Remensis. Historiarum libr. III, cap. V. Die Fenster werden auch von Johannes Scottus erwähnt: „ialini luminis haustus intus picturas".

[7] Veter. script. et mon. hist., dogm. et moralium amplissima collectio. Edm. Martene et N. Durand. Paris 1724. B. I, 167 u. 168.

[8] Pertz II, S. 763. Monach. Sangall. Gesta Karoli lib. II, 21. Quae ejus (Hludovici) liberalitas usque ad infimos etiam pervenit, adeo ut Stracholfo vitreario, servo sancti Galli, totam vestituram suum tunc sibi servienti praeceperat dari.

[9] J. von Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst. Wien 1892. Carm. 42. De quadam ecclesia.

Haec domus est Domini vitreis oculata fenestris,
Quam Phoebus lustrat radiis et crino sereno.

[10] Pertz, Monum. Germ. hist II, 95. Casuum S. Galli contin. I, auct. Ekk. IV. – Vgl. ferner Ratperti Cas. S. Galli (Hartmotus): „Praeterea coronis argenteis aliisque diversis luminaribus pariter cum multimodis variorum ornamentorum splendoribus ipsam magnopere studuit insignire basilicam."

[11] Lübke, a. a. O., Anm. 16.

[12] Levy, Edm. Histoire de la peinture sur verre en Europe etc. Bruxelles 1860, S. 41. Il est impossible de ne pas convenir, d'après ce passage remarquable de l'inscription de la basilique des Machabées, dit M. l'abbé Boué dans son intéressante notice à ce sujet (Bulletin monum. 1839, p. 526) que saint Patient ne l'ait embellie de vitraux coloriés à figures

nahme eines „unumstößlichen" Beweises verleitet, daß bereits im 5. Jahrhundert in der genannten Kirche Fenster mit gemalten Figuren standen[1]. Bisheran hielt man sich nur an der Bedeutung des Wortes „figura". LABARTE[1] entkräftet die irrige Auffassung durch die Berichtigung, daß „figura" niemals die Bedeutung des französischen „figure" haben könne. Für bildliche Darstellungen würde der Dichter sich der Worte „effigies" oder „imago" bedient haben, für Köpfe vultus. Aus der Beschreibung des Sidonius könne man nur die Anbringung verschiedenfarbiger Mosaikverglasung herauslesen. Hiermit dürfte die Frage erledigt sein. Nichtsdestoweniger nahm ich Veranlassung, die Verse nochmals gründlich zu besehen; das Ergebnis war überraschend. Es ist nicht einmal von vielfarbiger Verglasung, geschweige denn von Glasgemälden die Rede, sondern nur von stark grünlichem Glase.

„Drinnen funkelt das Licht, und die Sonne wird zur getäfelten, mit Goldblättchen belegten Decke hingelockt, so daß sie gleichfarbig auf dem rötlich goldenen Metall umherirrt. Sie eilt dahin über den mannigfaltig schimmernden Marmor, über die Decke, über den Boden, über die Fenster; und sogar das hinter den buntfarbigen Formen blühende, kräuterreiche Mosaik verändert durch das stark grünliche Glas die Farbe der blauen Steinchen." Diese wörtliche Übersetzung[2] weiß nichts von Glasgemälden.

Häufige Erwähnung finden Glasfenster in den Schriften des Bischofs Gregor von Tours († 594)[3]. Inhaltlich ist nur eine Erzählung bemerkenswert. Als ein Dieb beim Einbruch in eine Kirche, deren Fenster wie üblich mit holzumrahmtem Glas geschlossen waren, — fenestras ex more habens, quae vitro lignis incluso clauduntur — keine Schätze vorfand, brach er die Gläser aus, in der Hoffnung, Gold daraus zu gewinnen. Er erzielte trotz dreitägigem Schmelzen nichts als unförmliche Glasklumpen, die er an reisende Kaufleute verhandelte[4]. Das Vorgehen des alten Franken bestätigt den damals viel verbreiteten Irrtum über vermeintlichen Wertgehalt des Glases. Sein Beispiel fand bei seinen Nachkommen am Ausgang des 18. Jahrhunderts gewinnsüchtige Nachahmung.

Es war zur Zeit der Aufklärung während der französischen Revolution. Der Konvent veranlaßte eine Untersuchung über den mutmaßlichen Goldgehalt der roten Gläser. Nur dem unerwarteten Ergebnis, das lediglich mäßige Mengen Kupfer und Eisen zu Tage förderte, verdanken die französischen Glasmalereien ihre Rettung[5].

In den Gedichten des 609 gestorbenen Venantius Honorius Clementius Fortunatus[6], Bischofs von Poitiers, werden wiederholt Kirchen mit offenen und mit Glasfenstern — patulis oder vitreis oculata fenestris — geschildert, die unter Childebert erbaute Basilika St. Vincentius, später St. Germain-des-Prés zu Paris[7], die nach einem Brande durch Gregor von Tours wieder aufgerichtete Kirche St. Martin, die vom Bischof St. Vitalis dem hl. Andreas gewidmete Kirche zu Ravenna, endlich ein vom Bischof Leontius der hl. Jungfrau zu Ehren erbautes Gotteshaus. In der

peintes. „Sub versicoloribus figuris, prasinumvitrum" sont des expressions trop précises, trop claires, pour laisser le moindre doute à la critique. L'emploi des verres peints pour l'ornement des églises remonte donc au moins au V. siècle."

M. DE CAUMONT ajoute en note, à la fin de l'article de M. BOUÉ: „Nous ne pouvous que remercier M. Boué de ses intéressantes observations. J'avais été comme lui, frappé de ce passage de l'inscription, composée par Sidoine pour l'église de Lyon; j'en ai parlé dans le chapitre de la 6e partie de mon cours, consacrée à l'histoire de la peinture sur verre."

[1] LABARTE, JULES. Histoire des arts industriels au moyen-âge etc. III. Bd., S. 332: „L'interprétation nous semble fautive. Le mot figura n'a jamais pu être traduit en français par le mot figure dans le sens que nous y attachons en parlant des personnages représentés dans les ouvrages de peinture ou de sculpture. S'il avait voulu parler de représentations graphiques, le poëte se serait servi des mots effigies ou imago, ou de vultus, s'il n'y avait eu que des têtes. On ne peut voir dans la description de Sidoine que des verres de diverses couleurs decoupés sous différentes formes."

[2] „Ac sub versicoloribus figuris
Vernans herbida crusta sapphiratos
Flectit per prasinum vitrum lapillos."
Sidon. Apoll. Epist. 2, 10.

[3] Gregorii episc. Turon. op. omnia. Paris 1699. Hist. Franc. Lib. VI, 10; lib. VII, 29; de virtutibus S. Juliani. In allen drei Fällen ist vom Zerbrechen der Fenster die Rede, um den Eingang zu erzwingen. An anderer Stelle zerschmetterte der Blitzstrahl ein Fenster der Kirche, ohne jemanden zu verletzen.

[4] Gregor. Turon. l. c. De gloria Martyrum Lib. I, 59, Seite 790. Siehe H. OIDTMANN, Geschichte der Glasmalerei 1898, S. 37, Anm. 1.

[5] G. BONTEMPS, Peinture sur verre au 19. siècle. Paris 1845, S. 23: „Ce ne fut pas là un médiocre service que la science rendit à l'art des vitraux, qui durent à cette expérience d'être respectés ou pour mieux dire méprisés."

[6] Fortunatus, episc. pictav, de eccles. Paris; lib. 2 und 3.

[7] Nach DIDRON hat Droctoveus, erster Abt von St. Germain-des-Prés um 580 die Kirche mit bunten Gläsern schmücken lassen.

Anerkennung des Ageric, Bischofs von Verdun, wegen seines verdienstvollen Eifers um die Wiederherstellung und Errichtung von Kirchen finden gleichfalls die Fenster Erwähnung, desgleichen in der vom Bischof Felix zu Nantes erbauten Kirche der hl. Apostel Petrus und Paulus.

Zu Jumièges in der Normandie verglaste um 655 der hl. Philibert[1], der Gründer der Abtei, die Fenster; die Lebensgeschichte des hl. Aichardus, der gegen 687 als Abt dort starb, verzeichnete, daß das Dormitorium mit Glas verfenstert war[2].

Geschichte und Bedeutung des Glaserbleies.

Die Bleifassung war die unerläßliche Vorbedingung zur Glasmalerei. Erst dieses biegsame Verbindungsmittel ermöglichte die Verästelungen verwickelter Muster, wie sie die reichere Mosaikglaserei und die figürliche Glasmalerei mit sich brachten. Die Bleiruten müssen demzufolge spätestens im 10. Jahrhundert zur Anwendung gekommen sein. Die älteste schriftliche Nachricht findet sich in den Miracula S. Benedicti aus dem Ende des 10. Jahrhunderts. Beim Brande der Abteikirche von Fleury-sur-Loire fürchtete man das Schmelzen der Bleie[3] an den Fenstern. Die nächste Mitteilung liefert die Chronik von Monte Cassino. Die dortige St.-Benediktus-Kirche, die der damalige Abt Desiderius, der spätere Papst Viktor III., 1066 neu aufbaute, besaß nach der Beschreibung Leos, Kardinal-Bischofs von Ostia, Chor- und Schiffenster, deren Glasfelder durch Blei zusammengefügt und mit Eisenstäben verbunden waren. Refektorium und Kapitelsaal waren mit ausgezeichnet gearbeiteten bzw. mit kostbaren Fenstern geschmückt; in den weniger ins Auge fallenden Öffnungen wurde Spat als Füllung beibehalten[4]. Auch die Benediktinerklosterkirche Sta. Maria di Farfa in den Sabinerbergen hatte nach der Bauordnung zwischen 1039—1048 nicht weniger als 160 Glasfenster; außerdem waren Auditorium, Kammer und Schlafsaal verglast[5].

Gemäß der Chronik ließ Abt Theodoricus von St. Trond bei Tongern in Brabant im Jahre 1098 die zerbrochenen Glasfenster des Klosters unter Verwendung von Blei und Zinn ausbessern[6].

Das Bleinetz gibt den Glasfenstern das eigenartige, durch den Werkstoff bedingte Gepräge. Durch das Gefüge der Umrißbleie wird die Zeichnung kräftig hervorgehoben, außerdem das Gebiet der einzelnen Farben fest umgrenzt. Eine kräftige Trennung ist bei dem hohen Standort der Glasmalereien unumgänglich notwendig. Häufig wurde die zeichnerische Wirkung der Umrißbleie sogar durch begleitende aufgemalte Konturen verstärkt. Zur Vervollständigung der Zeichnung, unter Vermeidung schwieriger Schnittführung, vielleicht auch aus Bequemlichkeit, hat man einseitig halbe Bleistreifen aufgelegt, wie Abbé Texier[7] an einem von ihm zuerst veröffentlichten Verbleiungsmuster aus der Cisterciensenerabtei Bonlieu und Day[8] an Verglasungen zu Reims und Châlons beobachten konnte. Geiges[9] fand an Maßwerkverglasung der Stiftskirche zu Oberwesel aus dem 14. bis 15. Jahrhundert aufgelötete dünne Bleiplatten als Musterfüllung der „Nasen". Technische Schwierigkeiten verlangten weitere Bleinähte; die verhältnismäßig kleinen Glastafeln genügten nicht immer, um größere gleichfarbige Flächen heraus-

[1] In seiner durch den dritten Abt verfaßten Lebensbeschreibung heißt es: „Singula per lecta lux radiat per fenestras, vitrum penetrans, lumen optabile tribuens legentibus."

[2] Didron, Annales arch. XXIII, S. 52. Acta SS. Ord. S. Benedicti, B. II.

[3] Igneo fervore in vitreis fenestris plumbum liquari posse conjiciebatur. — Nach St. Benoît oder Fleury-sur-Loire, 640 gegründet, wurden 653 die Reliquien des hl. Benedikt von Monte Cassino übertragen; 865 durch die Normannen zerstört.

[4] Chronic. Casinens, lib. III, cap. 27. Leo schreibt über die St.-Benediktus-Kirche: Fenestras omnes et navis et tituli plumbo simul ac vitro compactis tabulis ferroque connexis inclusit; has vero quae in lateribus utriusque porticus sitae sunt, gipseas quidem, sed similis fere decoris extruxit, und cap. 34 von der St.-Martins-Kirche .... et illas (fenestras) quidem, quae in navi sunt, plumbo simul et vitro compactis tabulis ferro ligatis inclusit; in frontispicio porro ejusdem ecclesiae fenestras tres ac unam in absida distinguens similis decoris patrari mandavit; illas autem, quae in porticibus sunt, gipseas quidem, pari vero decore construxit, — Andere Stellen lauten: Habet Refectorium fenestras .... omnes vitro tam gipso quam plumbo insigniter laboratas, ferner: Habebat Capituli aedes fenestras vitreas speciosissimas. — (III. 11): Vetus capitulum funditus diruens renovavit illudque gypsea urna in giro vitreisque fenestris ac pulchro variorum marmorum pavimento decorans tegulis nihilominus cooperuit et nimis venusta colorum varietate depinxit.

[5] Mon. Germ. Hist. Script. XI, 546 f.

[6] Fractas fenestras vitreas monasterii, claustri, cellae abbatis, accepto a custode vitro, plumbo et stanno et caera et sumptu emendabat.

[7] Annal. archéol., Bd. X, S. 81 u. f.

[8] Lewis Day. Windows, a book about stained and painted glass. London 1902, S. 24.

[9] F. Geiges, Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters. Lieferung 3, 1904/5. S. 199 Anm. 65.

zuholen, weshalb Notbleie eingelegt werden mußten, obschon die alten Meister diese Hilfsbleie nach Möglichkeit durch die Anbringung von Gewandborten, durch Futterumschläge und durch Falten zu umgehen oder zu verdecken suchten. Man strebte von vornherein bei Anlage der Zeichnung, durch Vermehrung der Umrißbleie die Notbleie auf das geringste Maß zu beschränken. Diese wurden tunlichst willkürlich angebracht, um die Aufmerksamkeit abzulenken; aus dem nämlichen Grunde vermied man die regelmäßige Teilung fortlaufender Streifen und Bänder. Abgemessene gleiche Längen würden den Zusammenhang störend unterbrechen.

Sprung- oder Bruchbleie, besonders bei Rissen in Fleischteilen, sind meist auf ein Mindestmaß abgeschabt; einzelne sah ich, von denen nur der Bleisteg als feiner Span die Glasstückchen miteinander verband. Splitterbrüche fand ich durch aufgetropftes Blei, fehlende Splitter durch eingeschobene Bleistreifen oder durch Übergreifen der Verlötung ausgebessert. An der alten Verglasung des Domes zu Wetzlar aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts waren ursprüngliche Brüche nicht verbleit; man hatte sich zu helfen gewußt, indem man an beiden Enden das Zinn etwas überwarf. Selten sind Glasstückchen ohne Bleifassung eingekittet, eingeklebt oder nur aneinandergefügt.

In einem Fenster zu Bourges sind Steine in Heiligenscheine eingelegt. An den Nassauer Glasgemälden fand ich die Rosetten in die Quadern des Hintergrundes eingeschoben. Ähnlich fehlen an einem spätromanischen Kopf des Freiburger Münsters bei den eingebleiten Augen die Verbindungsbleie; die Schnittflächen sind einfach aneinandergefügt[1]. Solche Fugen sah ich zahlreich im Dom zu Regensburg. In Montmorency sind die Wundmale beim hl. Franziskus mit Blei ringsum eingebleit ohne Verbindungssprosse nach außen. Noch kunstvoller ist die Anbringung dreier Herzchen in einem Wappenschild zu Ehrenstein.

Eingebleite Augen des 12. und 13. Jahrhunderts findet man auf französischen und bei den Straßburger Glasgemälden, bei letzteren stets mit verbindenden Stegen, die vollständig an Brillen erinnern. In Lyon und Chartres ist sogar bei einzelnen Köpfen die Regenbogenhaut des Auges eingebleit[2].

Das Fensterblei, manchmal durch begleitende Schwarzlotkonturen verstärkt, z. B. an den Bruchstücken von Taben und an der Maria von Kreuzau, tritt selbständig zeichnend bei den Umrissen der Figuren, bei Teppichen, zumal aber in den unbemalten Verbleiungsmustern auf. Dient dagegen die Bleirute an auffallenden Stellen nur als unvermeidliche Naht, dann wird sie möglichst in dunklem Schatten gelegt, damit sie, von diesem gewissermaßen verschluckt, ausgelöscht, nicht störend wirkt. Übrigens hat das Auge des Beschauers sich daran gewöhnt, Bleie in hellen Gläsern zu übersehen, wie es auch die Querstangen und Windeisen nicht beachtet. Der Begriff der Zugehörigkeit der die Felder durchkreuzenden Bleistränge zur musivischen Glasmalerei ist so feststehend, daß richtiges Verständnis und guter Geschmack ihr Fehlen unangenehm empfinden würden. Man besehe z. B. die Grauteppiche von Toul und St. Germer, in denen die das Muster durchziehenden blanken Streifen nur einseitig von Blei begleitet werden, indes die andere Seite von einer schmalen Kontur mit unmittelbar anschließender Schraffierung gebildet wird[3]. Einen gleichen Mißgriff, doch einigermaßen geschickt verdeckt, sah ich an dem in Linnich wiederhergestellten, noch romanisierenden Teppich aus Lindena. Wie beim Email die Metallstege, so bilden bei der Glasmalerei die Bleiruten die Umrißzeichnung, während dort die Fläche mit farbigem Glasfluß, hier durch die Glasstücke dargestellt wird.

Man soll eben das Bleigerippe ebensowenig wie beim Mosaik die Fugen zu verbergen suchen, sondern die vielverschlungenen Verzweigungen recht ausgeprägt zu Tage treten lassen. Welch umfangreiches Bleinetz ein Glasgemälde vertragen kann, ohne an Farbenpracht einzubüßen, das beweisen einige barbarisch mißhandelte Fenster des Straßburger Münsters. Die unverantwortliche Zerstückelung ist auf „Instandsetzungen“ zurückzuführen, die laut einer unbegreiflichen Abmachung nach der Anzahl der zu verbleienden Stücke bezahlt wurden. Der Unternehmer schnitt aus gewissenloser Gewinnsucht frisch drauf los und zerteilte die Glasmosaiken in zahllose, winzige Teilchen[4]. Ein weiteres Beispiel ist das Glasbild zu Chartres, auf dem Heinrich die Oriflamme empfängt.

[1] F. Geiges, a. a. O. S. 144.

[2] Vgl. L. Ottin, Le vitrail. Paris, S. 23.

[3] Siehe Abbildung bei Viollet-le-Duc, Dict. de l'arch. IX, S. 454.

[4] Enumération des verrières les plus importantes conservées dans les églises d'Alsace, par M. le baron de Schauenburg. Caen 1860, S. 9 und 10.

Älteste Berichte über das Vorkommen von Glasmalereien.

Der gläserne Fensterverschluß, in seinen bescheidenen Anfängen mutmaßlich in das 1. Jahrhundert nach Christus hinaufreichend, blieb zunächst in den altchristlichen Basiliken schlicht und einfach. Wann das grünliche Glas durch reicheres Farbenmosaik ersetzt wurde, entzieht sich jeglicher Feststellung; möglich, daß die Hagia Sophia zu Konstantinopel im 6. Jahrhundert eine Verglasung besaß, die mit dem übrigen Farbenschmuck im Einklang stand. Eine unzweideutige Erwähnung mehrfarbiger Fenster geschieht erst unter Papst Leo III. (795—816).

Schon vor langen Jahren habe ich die Frage aufgestellt, weshalb man mit so zäher Beharrlichkeit grade für die Glasmalerei eine bestimmte Geburtsstätte, einen genauen Zeitpunkt der Entstehung suchen und finden will, da dieser Kunstzweig, in seinen Anfängen so roh und so einfach, sich doch selbständig und unabhängig zu verschiedenen Zeiten an mehreren Plätzen entwickelt haben kann. Buch- und Wandschmuck mögen auf Übertragung figürlicher Darstellungen in die Fenster hingedrängt haben. Die Glasmosaiken der Wände, die Emaillen[1], endlich die Töpferkunst mit ihren einbrennbaren Schmelzfarben, wiesen die Wege zur technischen Durchführung, so daß ein Übergang vom unbemalten farbigen Mosaikmuster zu wirklichen Bildern durchaus nicht schwierig war, um so weniger, als die Vereinigung der verschiedenen Künste in den Klöstern fortgesetzt den Anstoß zu wechselseitigen Anregungen geben mußte.

Vor etwa einem Jahrtausend entwickelte sich aus der Mosaikglaserei die eigentliche Glasmalerei, die Kunst, ornamentale, architektonische und figürliche Zeichnungen mittels einer einbrennbaren Farbe auf weißen oder farbigen Glasstücken anzubringen. Über keinen anderen Kunstzweig ist hinsichtlich der Zeit und des Ortes der Erfindung so viel, so hartnäckig, zugleich so unentschieden und so aussichtslos gestritten worden[2]. Ich denke nicht daran, den zwecklosen Streit nochmals zu entfachen, die widerstreitenden Behauptungen neuerdings einzeln auf ihren Wert oder Unwert zu prüfen, im Gegenteil, ich gehe einen Schritt weiter und bestreite die Berechtigung sämtlicher bisherigen Schlußfolgerungen. Meines Erachtens hat man den zerstreuten Niederschriften insofern eine über das Ziel hinausschießende Bedeutung beigelegt, als man nunmehr alle Plätze, von denen zufällig urkundliche Überlieferung fehlt, stillschweigend ausschalten zu dürfen glaubte. Man ist von irrigen Voraussetzungen ausgegangen, anstatt aus der Gesamtheit jener spärlichen Nachrichten einfach herauszulesen, daß seit dem Ende des 9. Jahrhunderts an weit voneinander entfernten Orten gleichzeitig die Glasmalkunst ausgeübt wurde, daß also das Bedürfnis farbigen, künstlerischen Fensterschmucks allenthalben vorhanden war.

Didron gibt in seinen Annalen (XXIII, S. 53) der Überzeugung Ausdruck, daß die Glasmalerei mit den anderen Künsten unter Karl dem Großen zur Entfaltung gelangt sei. Fraglos war unter dem großen Kaiser für Kunst und Wissenschaft ein neuer Zeitabschnitt angebrochen. Unterstützt von Einhard, Ansegis und Angilbert konnte Karl seine Kunstbestrebungen in die Tat umsetzen. Der Bau der Pfalzkapelle zu Aachen gab deutschen Meistern Gelegenheit zur Ausbildung; von hier aus wanderten die Jünger der schönen Künste ins Reich, wohl zunächst in die Bischofsitze, nach dem Rhein hin und westlich zur Maas. Neben den Bischofsstädten waren es die Abteien, wo Kunst und Wissenschaft sichere Unterkunft fanden. Auffallenderweise fehlen zuverlässige Spuren dieser Kunstübung sowohl in Alkuins Schriften als auch bei Einhard; desgleichen vermißt man diesbezügliche Angaben beim Mönch von St. Gallen und in den Aufzeichnungen des Benediktinerabtes Ermoldus Nigellus, der die Gemälde der Kaiserpfalz zu Ingelheim beschrieb. Wohl berichtet Einhard, daß unter den am Hofe tätigen Erzgießern außer dem Mönch Tanko aus St. Gallen sich ein Meister befand, der in aller Metall- und Glasarbeit vortrefflich war. Bei Alkuin ist einmal von vortrefflichen Fenstern die Rede; ferner heißt es in einer allerdings angezweifelten Urkunde Karls für Fulda zum 22. April 810, daß der Abt Ratgarius und seine Nachfolger die Befugnis haben sollten, zur Vollendung und Instandhaltung der Gebäude und zur Erneuerung der Kirchenfenster (? luminaria) den Zehnten zu erheben[3]. Ebenso zweifelhaft ist die Bezeichnung pictura

[1] Zwei der ältesten Glasmaler waren Emailleure, Werinher von Tegernsee (1068—1091) und Reginhard, ein Metzer von Geburt, 1162 zum Abt von Sazawa in Böhmen erwählt. Vgl. Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei. Köln 1898, S. 314.

[2] Vgl. Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei. Köln 1898, S. 46—69. Ebendort die Quellenangaben.

[3] Vgl. J. von Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Künste. Wien 1892. Vgl. ferner W. Wackernagel, Die deutsche Glasmalerei. Leipzig 1855, S. 121, Anm. 30. — Auch in Karls des Großen Capitulare de villis, das sonst allerlei Handwerker aufzählt, vermißt man Glasarbeiter. Das Breviarium rerum fiscalium verzeichnet Zurüstungen zum Fenstermachen bei einer Kirche — (Est ibi de vitro duae tinae plenae, de plumbo tabulae III et una massa et calami CLXX).

etiam in luminariis, deren Berücksichtigung in einer Verordnung Karls den Sendboten bei der Besichtigung der Kirchen anempfohlen wird.

Immerhin blieben die Rheinlande und die angrenzenden Landstriche die Hauptstützpunkte karolingischer Kultur. In seiner Vaterstadt Mainz führte Rabanus Maurus, primus praeceptor Germaniae, den Hirtenstab. Bald darauf brach jedoch die alte Herrlichkeit zusammen. Den Rückgang, der unter den letzten Karolingern Deutschland betroffen, vermochte der Franke Konrad nicht zu hemmen; ihm wie auch seinem Nachfolger, dem Sachsen Heinrich, bereiteten die Sicherung der Grenzen und die innere Beruhigung des Reiches genügende Sorgen. Als dann Otto I. nach seiner Wahl im Marienmünster zu Aachen durch die Erzbischöfe von Mainz und von Köln feierlich dem Volke vorgestellt war, da glaubte man den Anbruch einer neuen Zeit vorhersagen zu dürfen. Nachdem er durch den Sieg auf dem Lechfeld die Ungarnplage endgültig von Deutschland abgewandt, begann in der zweiten Hälfte seiner Regierung eine frische Entwicklung der christlichen Kunst, die in Köln durch des Kaisers jüngsten Bruder, den Erzbischof Bruno, in Trier durch Erzbischof Rodbert, den Bruder der Königin Mathilde, liebevolle Pflege fand. Die Vermählung seines Sohnes Otto mit der griechischen Prinzessin Theophanu brachte neue Anregungen, die unter Otto III. noch gesteigert wurden.

Damals wirkten Egbert von Trier (977—993), in Mainz Erzbischof Willegis († 1011), der als Berater der Königinmutter Theophanu sich besonderen Einflusses erfreute.

Eine sehr frühe, beachtenswerte Nachricht über Fenstergemälde vermittelt uns Nordhoff im „Repertorium für Kunstwissenschaft" (III, 461). Die in der Königlichen Bibliothek zu Berlin ruhende, am Anfang des 12. Jahrhunderts entstandene Handschrift der „Vita II sancti Liudgeri episcopi Monasteriensis", die Abschrift einer vor 849 verfaßten, nach 864 ergänzten Urschrift, enthält die Erzählung von der wunderbaren Heilung einer Blinden am Grabe des hl. Ludgerus in der Kirche zu Werden. Als bei anbrechender Morgenröte das Tageslicht allmählich durch die Fenster drang, begann das blinde Kind mit dem Finger auf die in den Fenstern angebrachten Bilder zu zeigen[1]. An dem Vorhandensein von Fenstergemälden zur Zeit des geschilderten Vorganges ist wohl nicht zu zweifeln, nur bleibt die Frage offen, wann sich dies ereignet, ob noch im 9. oder im 10. Jahrhundert. Für die erstere Annahme spräche, die Berechtigung der Auffassung vorausgesetzt, die fast gleichzeitige Erwähnung von bemalten Fenstern in einem Gedicht, das der Mönch Ratpertus von St. Gallen, ein geborener Züricher, über die zwischen 871 und 876 erfolgte Einweihung des von Ludwig dem Deutschen gestifteten und von seiner Tochter Berta vollendeten Frauenmünsters zu Zürich seinem Mitbruder Notker übergab[2]. Auch diese bemalten Fensterflächen könnten echte Glasmalereien gewesen sein, jedenfalls dienen sie als Beweis für das Bedürfnis farbigen Fensterschmuckes. Die Arbeit ohne weiteres als einen mit gewöhnlichen Bindemitteln aufgetragenen Anstrich zu bezeichnen, ist nicht angängig. Die hierfür vorgebrachten Scheingründe habe ich an anderer Stelle[3] als hinfällig zurückgewiesen.

Ein volles Jahrhundert hindurch schweigen die Nachrichten. Erst in der gegen 995 geschriebenen Chronik von St. Remy zu Reims meldet der Mönch Richerus[4], daß Erzbischof Adalbero (968 bis 989) die Lichtöffnungen der Kirche mit „verschiedene Geschichten enthaltenden Fenstern" ausgeschmückt hat. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Adalbero, Sohn Gottfrieds, Grafen der Ardennen, von Geburt ein Deutscher und vor seiner Stellung in Reims Kanonikus zu Metz, wo nach Bégin's[5] Vermutung die karolingische Kirche Glasgemälde des 9. Jahrhunderts besessen habe, die Glasarbeiten durch Deutsche, durch die in jeglicher Kunst als wohl erfahren und geübt bekannten Lothringer hat ausführen lassen. Die Zeit der letzten Karolinger in Frankreich war nicht danach angetan, den schönen Künsten Vorschub zu leisten; andererseits sei an den Einfluß erinnert, den die Ottonen auf Lothringen und mittelbar auf die Nachbargebiete und deren Herrscher ausübten. War doch Adalbero durch die Empfehlung Ottos des

[1] Vita II, cap. 29. „Aurora jam rubescente et luce paulatim per fenestras irradiante imagines in eis factas monstrare digito cepit."

[2] „ . . . . . Sicque fenestrarum depinxit plana colorum
Pigmentis laquear pigmentaque arte manuque
Artifici, et fucis, quadrato ex orbe petitis
Ut superaretur, ita ab his, ipsum velut herbas
Vicisset viles, vario vel flora placentes."
Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich. VIII. Beilage, Nr. 9, S. 11.

[3] Geschichte der Glasmalerei. 1898, S. 51—53.

[4] Richerus, Historiarum lib. III, c. 23, in Monum. German. Histor. III. 613, 23. „Quam fenestris diversas continentibus historias dilucidatam . . . . ."

[5] Bégin, E. A. Histoire et description pittoresque de la cathédrale de Metz etc. Metz 1843. I. B. S. 86.

Großen Erzbischof von Reims geworden, und Ottos des III. Wunsch hatte den schon von Otto dem II. zum Abt beförderten, ihm eng befreundeten Gerbert von Reims als Sylvester II. auf den päpstlichen Stuhl erhoben.

Fast ein Jahrhundert nachher ward ein Rogerus von Reims, ein gewandter, erfahrener Mann, unter Abt Theodoricus[1] nach St. Hubert in den Ardennen berufen, wo er in der Zeit von 1060—70 prächtige Fenster herstellte. Der Meister könnte aus einer ursprünglich von Adalberos Glasmalern begründeten Werkstätte oder Schule hervorgegangen sein. Der Chronist von St. Hubert schreibt ferner mit Bewunderung von Glasfenstern, die Adeladis, comitessa Areleonis der Kirche von Anslaro oder Anly gegen 1060 schenkte, Teppiche mit Greifen, Arabesken und Laubwerk.

Nachdem die vielfach nachgeschriebene Sage vom venetianischen Dogen Orseolo gründlich berichtigt wurde, kommt Limoges als Geburtsort der Glasmalerei nicht mehr in Betracht[2].

Es war am Ausgange des ersten Jahrtausend, als ein Zeitgenosse des Adalbero von Reims, Abt Gozbert (982—1001) von Tegernsee, vorher in St. Emmeram zu Regensburg, einem Grafen Arnold für die Beschaffung gemalter Fenster in die Klosterkirche brieflich seinen Dank ausdrückt, zugleich mit der Bitte, die Zöglinge des Klosters erforderlichenfalls weiter in der neuen Kunst auszubilden[3].

Nach der Versicherung treuer Ergebenheit und vollster Erkenntlichkeit für die Verdienste des Grafen um das Kloster begründet Abt Gozbert seine und der Brüder dankbare Fürbitte zu Gott, weil Graf Arnold das Kloster mit so herrlichen Kunstwerken ausgestattet habe, wie sie ihnen weder aus den Zeiten der Vorfahren kund geworden, noch wie sie selbst je zu sehen hoffen durften. Die Fenster ihrer Kirche seien bisher mit alten Tüchern verhangen gewesen. Zu seinen gesegneten Lebzeiten habe zum ersten Mal die goldene Sonne den Boden der Kirche durch vielfarbige Glasgemälde — wörtlich: durch die bunten Gläser der Gemälde — bestrahlt; die Herzen sämtlicher Beschauer durchdringe vielfältige Freude, wenn sie den Farbenreichtum der ungewöhnlichen Kunstarbeit bewundern. Wo in der Welt finde man eine Stätte, die derartigen Schmuck aufzuweisen habe. Des Grafen Name solle den Tages- und Nachtgebeten eingeschaltet werden. Damit auch in Zukunft aller seiner Verwandten im Kloster gedacht werde, möge er nach eigenem Gutdünken ihre Namen auf Pergament aufschreiben und dem Abt durch gegenwärtigen Boten zukommen lassen. . Seiner Erwägung bleibe es überlassen, zu prüfen, ob die Zöglinge in jener Kunstarbeit soweit genügend unterrichtet seien, daß es dem Grafen zur Ehre gereiche, und wie es für das Kloster notwendig sei, oder auch möge es dem Abt gestattet sein, falls er bei ihnen noch irgendeinen Mangel entdecke, sie zur besseren Ausbildung zurückzuschicken.

Die Volkstümlichkeit dieses Briefes, der allenthalben für die älteste Urkunde über Glasmalerei gehalten wurde, verlangt ein kurzes Eingehen auf die Altersfrage sowie auf einige nebensächliche Punkte.

Ein, wie man aus der Reihenfolge im Originalkodex schließen darf, älterer Brief des Abtes an den Grafen enthält eine allgemein gehaltene Danksagung für das mannigfache dem Kloster erwiesene Wohl-

[1] Histor. Andag. monast., cap. 27. „Illuminavit quoque oratoria, quae exstruxerat, pulcherrimis fenestris, quodam Rogero conducto ab urbe Remensi, valenti admodum viro et promptissimo, hujus artis et peritissimo."

[2] Vgl. Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei, 1898, S. 54.

[3] Der Brief wurde zuerst aus einem Tegernseer Kodex, der das Konzept in der Urschrift enthält, in dem von Bernhard Pez und Philibert Hueber redigierten Thesaurus Anecdotorum oder Codex diplomatico-historico-epistolaris (Aug. Vind. et Graecia MDCCXXIX Tom. VI, Pars I, pag. 122 n. 3) abgedruckt: Idem (Gozpertus) eidem (Arnoldo) maximas gratias agit pro fenestris, templo Tegernseensi affabre comparatis, et pueros, quos discendi causa hactenus in Monasterio enutrivit, eruditionis specimina daturos remittit. — Der Brief des Abtes ist wörtlich des Inhalts: Dignissimo Comiti (Arnoldo), gloria multimodarum virtutum ubique diffamato Abbas (Gozbertus) fratrumque sibi subjectorum Conventus sedulitatem precaminum et salutem in Domino.

Fidelissimae devotionis exercitia, quae tam longi temporis nobis ac nostris a vobis infatigabiliter diversitate laborum magnitudineque ministeriorum sunt impertita, cunctorum remunerator Deus, Sancti testis sui Quirini precibus, mercedibus centies centuplicatis remunerari dignetur coram coetibus coelestibus. Merito pro vobis Deo supplicamus, qui locum nostrum talibus operibus honorum sublimastis, qualibus nec priscorum temporibus comperti sumus, nec nos visuros esse sperabamus. Ecclesiae nostrae fenestrae veteribus pannis usque nunc fuerunt clausae. Vestris felicibus temporibus auricomus sol primum infulsit basilicae nostrae pavimenta per discoloria picturarum vitra, cunctorumque inspicientium corda pertentant multiplicia gaudia, qui inter se mirantur insoliti operis varietates. Quocirca, quousque locus iste cernitur tali decoratus ornatu; vestrum nomen die nocteque celebrationibus orationum asscribitur; et ut omnium proximorum vestrorum memoria deinceps hic agatur, facite conscribi nomina, quorumcunque vultis, in membrana, nobisque transmitti per praesentem nuntium. Vestrae deliberationi dimittimus illos pueros probandos, si illud opus adhuc ita sint edocti ut vobis est honorificum nobisque necessarium, vel si aliquid eis deesse inveniam liceat eos remittere vobis causa melioralionis. Valete!"

wollen mit dem Versprechen, seiner im Gebete zu gedenken, ferner den Ausdruck der Trauer über das jüngst erfolgte Ableben der vielgeliebten Herrin Adelheid — amicissimae Dominae nostrae Adalheidae —, deren Sterbetag der Graf behufs Einsetzung eines Jahrgedächtnisses angeben möge.

Dieses erste Schreiben bedingt die Zeitbestimmung des zweiten. Ist man geneigt, unter der Herrin Adelheid auf Grund des in der Überschrift nachträglich beigefügten Wortes Imperatricis die Witwe Ottos des I. anzunehmen, die im Dezember 999 zu Seltz im Elsaß das Zeitliche segnete, dann dürfte der erste Brief kaum vor Anfang des Jahres 1000 geschrieben sein.

Will man dagegen in der Voraussetzung, daß der Todestag der Kaiserin bekannt gewesen, und daß jener Zusatz willkürlich beigeschrieben sei, ferner in der Annahme, daß Arnold ein Graf von Vogaburg oder Vohburg war, in der Herrin Adelheid dessen gleichnamige Gemahlin, die Tochter des Markgrafen Perthold von Ammerthal, erkennen, dann könnte die Fensterstiftung früher erfolgt sein.

Letztere scheint ein neuerlicher, alle früheren übertreffender Beweis der gräflichen Huld gewesen zu sein, weil aus dem zweiten Schreiben nicht nur weit größere Begeisterung herausklingt, sondern auch das schon bestehende Versprechen frommer Fürbitte für den Stifter auf die ganze Verwandtschaft des Grafen ausgedehnt werden soll. Untersuchungen über diesen geringfügigen Zeitunterschied sind müßig.

Ich stehe nicht an, in dem Inhalt des Briefes den vollgültigen Beweis zu erblicken, daß jene Fenster der Abtei Tegernsee wirkliche Glasgemälde gewesen sind. Anderwärts erhobene Einwände und Zweifel entbehren jeglicher Begründung. Die wörtliche Übersetzung des fraglichen Ausdruckes lautet „verschiedenfarbige Gläser der Gemälde", nach Umstellung der Worte „Gemälde aus verschiedenfarbigen Gläsern". Zur Bezeichnung farbigen Fenstermosaiks hätten die Worte discoloria vitra genügt; der Zusatz picturarum wäre überflüssig gewesen.

Figürliche Glasgemälde könnten auch die überschwengliche Ausdrucksweise des Abtes rechtfertigen. Wenn auch die Fenster der Abteikirche bis dahin mit Tüchern verhangen waren, so dürften doch die seit Jahrhunderten gebräuchlichen unbemalten Glasmosaiken einem Benediktinerabt nicht unbekannt gewesen sein, dessen Ordensregel den Betrieb der verschiedenen Künste innerhalb des Klosters vorschrieb[1].

Schon vor Jahren habe ich erstmals — jüngste Veröffentlichungen zwingen mich zu dieser ausdrücklichen Feststellung — darauf aufmerksam gemacht, daß der Brief des Abtes Gozbert, der als Beweis für die Erfindung der Glasmalkunst zu Tegernsee dienen mußte, grade das Gegenteil bestätigt, nämlich, daß dort der Ursprung nicht zu suchen ist, sondern allenfalls bei jenem Grafen Arnold, an dessen bisher unbekanntem Aufenthaltsorte die Zöglinge aus Tegernsee die Glasmalerei lernen sollten. Wo jene Werkstätte stand, läßt sich nicht einmal mutmaßlich bestimmen. Jedenfalls muß der „ungenannte Benediktiner von Tegernsee" den Vorrang einem anderen überlassen, vielleicht einem Ordensbruder in St. Emmeram zu Regensburg; dorther war auch die Buchmalerei nach Tegernsee gekommen.

Um die gleiche Zeit scheint ein Glasgemälde der Kirche St. Benigni zu Dijon, wo schon 1001 die Abtei 120 Glasfenster besessen haben soll (Mabillon IV, S. 152), entstanden zu sein. Der Verfasser der bis 1052 reichenden Chronik der Benediktinerabtei berichtet nämlich, daß noch zu seiner Zeit in der Klosterkirche ein sehr altes Glasgemälde mit Bildern aus dem Martyrium der hl. Paschasia zu sehen war. Emeric-David[2] schließt aus des Chronisten Angaben, daß diese Glasmalerei aus der von Karl dem Kahlen gestifteten Kirche stamme, obschon Dijon im Jahre 888 durch die Normannen eingeäschert wurde. Der Franzose Labarte[3] weist die auch von Westlake[4] und Lenoir[5] stark angezweifelten Behauptungen seines Landsmannes in sachlicher Widerlegung als ungenau und unrichtig zurück. Bei dem Berichte über den Bau der Kirche erwähnt der Mönch das Leiden der Heiligen, „ut quaedam vitrea antiquitus facta et usque ad nostra perdurans tempora eleganti praemonstrabat pictura". Emeric-David habe übersehen, daß der Chronist das Glasgemälde im Zusammenhang mit der letzten, im Jahre 1001 erfolgten Wiederherstellung des Gotteshauses schildert. Die Zeitbestimmung antiquitus berechtige nicht, das Fenster auf Karl den Kahlen zurückzuführen, denn die Übersetzung durch très-ancien — sehr alt — sei durchaus unstatthaft; das Wort antiquitus bedeute vielmehr ancienennement, autrefois, jadis,

[1] Regul. S. Benedicti cap. 48. Otiositas inimica est animae et ideo certis temporibus occupari debent fratres in labore manuum, certis item horis in lectione divina. — cap. 66. Monasterium autem ita debet construi ut omnia necessaria, id est, aqua, molendinum, hortus, pistrinum, vel artes diversae intra monasterium exerceantur.

[2] Emeric-David, Histoire de la peinture. 1842, S. 79.

[3] Labarte, Jules, Histoire des arts industriels au moyen âge etc. III, S. 340.

[4] Westlake, N. H. J., A history of design in painted glass. London 1881. I. B., S. 5 Anm.

[5] Alex. Lenoir, Musée des monuments français tom. VIII. Aperçu historique des arts du dessin, p. 90. Paris 1821.

depuis assez longtemps[1], also auf deutsch vormals, ehemals, seit geraumer Zeit. Demzufolge könne der Chronist eine Arbeit gemeint haben, die 50 bis 60 Jahre vor 1052 entstanden sei, also ein Werk aus der Zeit Ottos II. oder Ottos III., „in deren Regierungszeit man die Erfindung der Glasmalerei setzen kann", jedenfalls mehr als ein Jahrhundert nach dem Tode (877) Karls des Kahlen.

Gesetzt den Fall, das Glasgemälde hätte schon die alte Kirche des 9. Jahrhunderts geziert, ferner zugegeben, daß es echte eingebrannte Glasmalerei gewesen, dann darf man gleiche Voraussetzung für die Fenster von Werden und von Zürich beanspruchen. Beide sind älter als das französische Bild.

Auf Grund der vorgenannten Überlieferungen von Werden, Zürich, Reims und Tegernsee schwankt der langjährige Streit um die Ehre der Erfindung zwischen Deutschland, Frankreich und der Schweiz. Und doch genügen die von den Vertretern der verschiedenen Richtungen beigebrachten Unterlagen nicht, einem dieser Länder mit unbedingter Sicherheit den Vorzug zuzuerkennen. Inmitten des aussichtslosen Kampfes haben stets einzelne Kunstforscher, unbekümmert um einseitige Sonderbestrebungen, der allgemeinen Zeitlage Rechnung getragen und vernünftigerweise angenommen, daß die Glasmalerei seit ihrem freilich weder örtlich noch zeitlich näher bestimmbaren Ursprung sich im Gefolge der größeren Kirchenbauten befunden habe, nicht zuletzt in den auf künstlerischem und wissenschaftlichem Gebiet hochstehenden Rheinlanden. Nicht etwa um für meine engere Heimat ein gewisses Vorrecht künstlich herzuleiten, sondern nur als kurzgefaßtes Urteil über jene frühzeitlichen Zustände nehme ich das Zeugnis des Franzosen Labarte in Anspruch, der bekundet, daß die ersten Anregungen zur Wiederaufnahme der Kunsttätigkeit am Ausgang des 10. Jahrhunderts unter der Regierung Ottos des II. († 983) gegeben wurden, und zwar in Deutschland. „Müßte man nicht deshalb auch die Erfindung der Glasmalerei Deutschland zuerkennen? Über diesen Punkt gibt es nichts Bestimmtes, aber nichtsdestoweniger ist es wahrscheinlich, daß diese Kunst unter Otto II. in den Rheinlanden ins Leben treten mußte"[2]. Nachdem Labarte mit Recht seiner Verwunderung Ausdruck gegeben, daß in den Chroniken über die Werke eines Willegis von Mainz, eines Bernward von Hildesheim, eines Abtes Richard von Verdun (1004—1046) nichts von Glasmalerei zu finden sei, wiederholt er abermals seine Ansicht, daß man die Geburtsstätte der Glasmalerei in den Rheingegenden zu suchen habe.

In Köln, wo bereits im 2. Jahrhundert Glas- und Tonwerkstätten bestanden, wo sehr früh die Mosaik- und die Schmelztechnik des Emails Eingang gefunden hatten und man demnach mit dem Einbrennen verglasbarer Farben vertraut sein mußte, waren die Vorbedingungen für die Technik der Glasmalkunst gegeben.

Die rheinischen Erzbischöfe fanden tatkräftige Unterstützung bei den Hauptförderern jeglicher Kunst, bei den Benediktinern. Allenthalben entstanden im Lande ihre Niederlassungen. In Köln hatten Bruno, Kaiser Ottos des I. jüngster Bruder, Pantaleon, der hl. Heribert, der vertraute Freund Ottos des II., die Abtei Deutz gegründet; unter dem Erzbischof Anno II., dem Erzieher Heinrichs des IV., entstand die Abtei Siegburg.

Schon während des 10. und 11. Jahrhunderts blühten Schulen der Goldschmiedekunst und der Elfenbeinschnitzerei in Köln, Essen, Prüm, Trier und Echternach, letztere drei in regen Wechselbeziehungen zu Reims, dem Sitz karolingischer Kunst, zur Reichenau und zu St. Gallen. Die Buchmalerei hatte in Köln, Aachen, Prüm und Trier eine Heimstätte gefunden, deren ursprüngliche Abhängigkeit von der Reichenau eine selbständige Weiterentwicklung nicht verhinderte.

Die Abteien beschränkten sich nicht auf ihre Klosterbauten; ihre Mönche trugen den Sinn für künstlerische Ausstattung, die von den Brüdern besorgt wurde, hinaus in die ihnen unterstellten Bezirke.

Bei dem weitreichenden, gegenseitigen Verkehr konnte eine anderwärts geübte Fachkunst nicht lange auf eine einzelne Werkstätte beschränkt bleiben. So war, um nur ein Beispiel herauszugreifen, Ramwold von St. Maximin zu Trier von dem ihm befreundeten Bischof Wolfgang als Propst nach St. Emmeram in Regensburg berufen worden, wo er 975 zum Abt gewählt wurde und 1001 starb. Der Benediktiner Hartwic von St. Maximin ward durch Graf Popo von Vohburg, den Bruder Arnolds, der vermutlich den Tegernseer Mönchen die Glasmalerei brachte, als Abt in das 979 von Otto II. wiederaufgerichtete Stift

[1] Dictionnaire latin-français par M. Quicherat.

[2] Labarte, a. a. O., B. III, S. 342. „Nous avons établi précédement, en traitant de la sculpture, de l'orfévrerie et de l'ornementation des manuscrits, que le mouvement de retour vers les études artistiques se produisit d'abord en Allemagne à la fin du dixième siècle, sous le règne d'Othon II. († 983); serait ce donc qu'il faudrait attribuer l'invention de la peinture sur verre à l'Allemagne? Il n'y a sur ce point rien de décisif, mais il est probable néanmoins que cet a dû prendre naissance sous l'empereur Othon II., dans les provinces du Rhin." S. 344. „Il y a lieu de croire aussi que ce fut dans les provinces, qui avoisinent le Rhin que l'invention en a été faite."

Tegernsee eingewiesen. Andere Mönche wanderten von Trier aus in besonderem Auftrag nach M.Gladbach, Echternach, Weißenburg und St. Gallen.

Es ist gewiß kein Zufall, daß die ältesten Nachrichten über die Glasmalkunst fast ausnahmslos zu den Benediktinern führen, nach Monte Cassino, St. Gallen, Reims, St. Denis, St. Hubert, Tegernsee, Weißenburg, Werden, St. Matthias zu Trier, M.Gladbach u. a. Auch in England bewahren anerkanntermaßen die alten Benediktinerkirchen die feinsten Glasgemälde.

Einer Benediktiner-Schreibstube entstammt die älteste Handschrift über unseren Kunstzweig; für Maria Laach war die erste bekannte Niederschrift über die Auftragfarben bestimmt.

Den Cluniacensern folgten die Cistercienser; 1123 hatten die Bernhardiner ihre erste deutsche Ansiedelung in Altenkamp bei Moers gegründet; in den Rheinlanden entstanden dann Himmerod, Heisterbach und Altenberg, im Hessischen Marienstatt, Eberbach und Haina. Und gar bald verbreiteten sich die grauen Mönche nach Norden und Osten, wo sie von bestimmten Stützpunkten aus weitere Niederlassungen anlegten.

Wie Basel, Freiburg, Straßburg, Speier, Worms, Mainz und Trier, so besaß auch Köln seinen romanischen Dom. Gleich den Erstgründungen Kölner Kirchen dürfte die Glasmalerei bis ins 10. Jahrhundert hinaufreichen.

Daß der alte Kölner Dom, dessen äußere Gestalt in groben Umrissen auf dem Widmungsblatt des in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts geschriebenen Hillinus-Evangeliars der Kölner Dombibliothek dargestellt ist, schon früh mit Glasmalerei ausgestattet war, darf man getrost annehmen. Stand doch der Ruf dieses Gotteshauses in so hohem Ansehen, daß Erzbischof Aldebrand von Bremen es als Vorbild für den Neubau der im Jahre 1042 abgebrannten Bremer Domkirche auserwählte.

In der Tat wird die Vermutung bezüglich des Fensterschmucks durch eine Eintragung in dem zwischen 1247 und 1295 geschriebenen Kalendarium der Dom-Kustodie bestätigt[1], nämlich durch die Verpflichtung des Kustos am alten Dom: „Von alters her hatte der Kustos die Pflicht, für die Instandhaltung resp. Reparatur der Domfenster Sorge zu tragen; er mußte das dazu erforderliche Glas, Blei und Zinn liefern (ad fenestras emendandas Custos dabit vitrum, plumbum et stannum)." „Diese Verpflichtung wurde gleich nach dem Brande (1248) neuerdings eingeschärft, und damit der Kustos genau wisse, wie viele Fenster er in Stand zu setzen habe, wurden sämtliche Fenster der alten Domkirche speziell verzeichnet. Im ganzen waren es dreiundachtzig. Wo weißes — doch wohl richtiger: blankes — Glas gewesen, durfte er wieder weißes — wörtlich: unbemaltes — anbringen, wo aber gemaltes Glas sich befunden hatte, mußte auch wieder gemaltes eingesetzt werden[2]." Die Fenster werden teilweise als groß bezeichnet.

„Von alters her", heißt es in dem zwischen 1247 und 1295 abgefaßten Kalendarium; allem Anschein nach war jener alte Dom, vermutlich unter Hildebold († 810) begonnen, von Willibert 874 geweiht, von Erzbischof Gunthar mit Mosaikbildern und Wandgemälden ausgeschmückt, sehr früh mit „gemaltem Glase" versehen, vielleicht auch mit späteren Arbeitern jenes Otto fenestrator, der nach Merlos Aufzeichnungen um 1056[3], jedoch, wie neuerdings festgestellt wurde, erst hundert Jahre später in Köln lebte. Freilich fehlen uns jegliche Angaben; dieser Mangel trifft jedoch auch für die Folgezeit zu; wir wissen ebensowenig über die Ausschmückung des Domes im 11., 12. und 13. Jahrhundert, und doch dürfte niemand glauben, daß die Hauptkirche Kölns, die bis zur Einweihung des neuen Chores im Jahre 1322 in Gebrauch blieb, hinter den anderen Pfarr- und Stiftskirchen zurückgestanden habe, sicherlich dann nicht mehr, als unter Friedrich I. von Schwaben dessen Kanzler Reinald von Dassel 1159 Erzbischof von Köln wurde und 1164 die Reliquien der hl. drei Könige heimbrachte.

In Köln hatten sich zu Beginn des 13. Jahrhunderts, als Erzbischof Engelbert († 1225), der „Meister der Fürsten", wie ihn Walter von der Vogelweide nennt, der Reichsverweser und Vormund über Kaiser Friedrichs II. Sohn, den Neubau des Domes plante, die Franziskaner und Dominikaner den Benediktinern zugesellt. Den Franziskanern ward allerdings nur die Ausschmückung des Hauptfensters zugestanden,

[1] Vgl. Dr. Leonard Ennen, Der Dom zu Köln, 1871, S. 10. — Die Handschrift ruht in der fürstl. Oettingen-Wallersteinschen Fideikommiß-Bibliothek zu Maihingen, eine schöne Abschrift im Kölner Domarchiv.

[2] Ennen, a. a. O., S. 11: „Das Glas der Fenster war teils gemalt, teils weiß" — blank. — Vgl. Schriftquellen zur Karolingischen Kunst, S. 153. Notae s. Petri Coloniensis (Ex libro custodiae saec. XIII. exeuntis vel XIV., S. XVI: „Has quidem fenestras officiati seu prebendarii custodis secundum quantitaten. et qualitatem fenestrarum predictarum reparare tenentur, prout consuetum fuerat ab antiquo ante incendium monasterii predicti. Item cum fenestre reficiuntur, picte cum picto, et non picte cum non picto vitro reparabantur. — Vgl. auch Zeitschrift für christliche Kunst, 1906. XIX. Jahrg., Sp. 55 u. f.

[3] Nach Fertigstellung des ersten Druckbogens verwies Archivar Prof. Dr. Keussen in Köln mich auf Hoeniger, der (Schreinsurkunden II 2, 69 II n 34 bezw. I 217) den eben genannten Otto Fenestrator in die Zeit um 1135 bis 1152 setzt; der Irrtum Merlo's geht auf einen in der Bürgerliste von St. Laurenz (a. a. O. II 2, 70 III n 95) erwähnten Anno Episcopus zurück, der nicht, wie Merlo annahm, der Erzbischof Anno sei, sondern ein Kölner Bürger des Namens Anno Bischof.

obendrein mit der Einschränkung, bloß die Bilder des Heilandes, der hl. Maria oder der Heiligen Franziskus und Antonius anzubringen. Ähnliche Bestimmungen[1] bei den Karthäusern wurden ebensowenig gehalten. Denn bald werden wir von den Glasgemälden der Karthäuser hören, ferner von den reichen Glasmalereien der Karmeliterkirche zu Boppard, von der Kunst der Cistercienser zu Altenberg. Auch die Prämonstratenserkirchen Steinfeld, Knechtsteden und Arnstein haben einst farbenprächtigen Fensterschmuck besessen, desgleichen die Gotteshäuser der Kreuzbrüder und der regulierten Chorherren vom hl. Augustinus.

Selbstverständlich traten die Pfarr- und Stiftskirchen der Städte mit den Klöstern in eifrigen Wettbewerb, an der Spitze die Kölner Kirchen St. Gereon, Aposteln, Marienmünster auf dem Kapitol, Groß St. Martin, St. Georg, St. Cäcilien, ferner St. Viktor zu Xanten, die Münster von Aachen, Essen, Neuß und Bonn, Andernach, St. Florin und St. Castor zu Koblenz, der Dom und Liebfrauen in Trier u. a.

Die weltlichen Machthaber beteiligten sich äußerst rege durch freundwillige Zuwendungen; sehr häufig begegnen uns die Jülicher Grafen und Herzöge als freigebige Wohltäter, so daß man aus ihren Schenkungen fast eine Chronik jenes einst so stolzen und mächtigen Herrscherhauses schreiben könnte unter Abänderung des Goetheschen Wortes: „Gemalte Fensterscheiben sind Geschichte".

Die zahlreichen Gotteshäuser der romanischen und der Übergangszeit sind zuverlässige Zeugen für das Kunstverständnis des Geschlechtes, das in jenem Zeitalter die Rheingegenden bewohnte. Jene Kirchen haben alle einst den farbenprächtigen Schmuck der Glasmalerei besessen, von dem uns leider nur vereinzelte Überreste Kunde geben.

Die angebliche Abhängigkeit der deutschen Glasmalkunst von Frankreich.

Der langjährige, ermüdende Streit über die Erfindung der Glasmalkunst schien als unentschieden und voraussichtlich unentscheidbar, deshalb als müßig aufgegeben zu sein, da tauchte eine andere, längst vergessene Wendung in verjüngter Fassung auf, die, niemals sachlich bewiesen, in ihrer stets wiederkehrenden, verblüffenden Auffrischung sich langsam zu einem unantastbaren Autoritätenbeweis auszuwachsen droht. Bereits vor fünfzig Jahren ward, vielleicht als oberflächliche Gelegenheitsäußerung, schlankweg behauptet, daß die deutschen Glasgemälde der Frühzeit von der Kunst unserer westlichen Nachbarn abhängig seien. Der Gedanke gefiel; er wurde unwidersprochen weitergesponnen, anfangs als möglich, dann als wahrscheinlich angenommen, bis er sich endlich ohne beweiskräftige Belege zu einem selbstverständlichen Lehrsatz verdichtete.

Einigermaßen mit der Glasmalerei, ihren Denkmälern und ihrer Geschichte vertraut, habe ich, fußend auf die vergleichende Anschauung zahlloser Denkmäler, seit fast zwei Jahrzehnten unumwunden die Überzeugung vertreten, daß die deutsche Glasmalkunst nicht nur unabhängig von der ausländischen entstanden sei, sondern daß ihre Weiterentwicklung gleichfalls eigene Wege wandelte, die sich in den verschiedenen Gauen unseres weiten Vaterlandes mannigfaltig verzweigten. Willig werde ich mich eines Besseren belehren lassen, doch nur durch überzeugende Vergleiche, durch greifbare Tatsachen, niemals aber beuge ich mich vor dem zufälligen Belieben einer auf anderen Gebieten vielleicht bewährten „Autorität".

Eigentlich durfte man die Frage zugleich mit dem Prioritätsstreit für erledigt halten. Indessen wollen wir, obschon die Beweispflicht auf der Gegenseite lastet, die weitere Entwicklung der Glasmalerei in beiden Ländern verfolgen. Vorab bemerke ich, daß es mir fernliegt, nun umgekehrt für Deutschland einen Vorrang beanspruchen oder die außerordentliche Überlegenheit Frankreichs seit der Mitte des 12. Jahrhunderts bis zur Mitte des folgenden irgendwie bestreiten zu wollen. Die französischen Prachtbauten mit ihrer überschäumenden Lichtfülle verlangten gebieterisch den Schmuck lichtdämpfender Farbenfenster. Dagegen halte ich mich nicht nur für befugt, sondern für verpflichtet, die angezweifelte Selbständigkeit deutscher Glasmalkunst mit aller Entschiedenheit zu verteidigen. Grade ein Buch über rheinische Glasmalerei dünkt mir der rechte Ort, in dieser Hinsicht nach Möglichkeit Aufklärung zu schaffen, den Nachweis zu versuchen, daß in Deutschland die Glasmalerei nicht erst im Anschluß an das Vorgehen Frankreichs auftrat.

Leider sind auf deutschem Gebiet aus der Frühzeit nur spärliche Überbleibsel gerettet; immerhin geben sie sichere Kunde von einem einst vorhandenen reichen Bestand, dessen Vernichtung die

[1] Im dritten Kapitel der Kompilation des Johann von Puteo liest man das Verbot: „Picturas et imagines curiosas in ecclesiis et domibus ordinis sive in vitris sive in tabulis, lapidibus et locis aliis interdicimus. — Molanus, de picturis et imag. 64.

Erinnerung an den ehemaligen Glanz nicht gänzlich auszulöschen vermag. Greifen wir zurück auf die Zeit um 1000, auf die Abtei Tegernsee, wo unter Abt Beringer (1003—1012) eine Glashütte urkundlich nachgewiesen ist.

Im Norden wurde vielleicht schon unter dem großen Bernward von Hildesheim neben den anderen Künsten die Glasmalerei gepflegt; unter seinem Nachfolger Godehard weilte dort ein junger Maler aus edlem Geschlecht mit Namen Buno, der sich bei den Malern und Glasern nützlich machte[1]. Unter dem nämlichen Bischof wurde ein Maler und Glaser Liudiger durch einen Unfall arbeitsunfähig[2].

Abb. 64. Dom zu Augsburg. Nach einer von der Königl. Bayr. Hofglasmalerei F. X. Zettler in München 1910 veranstalteten Erstphotographie.

Die von Graf Arnold nach Tegernsee geschenkten Fenster gingen 1035 bei einem Brande zugrunde; die fünf von Wernher unter Abt Eberhard II. (1068—1091) gemalten Glasgemälde sind nicht einmal dem Inhalt nach bekannt[3].

Als älteste erhaltene Glasgemälde Deutschlands betrachtet man die fünf Prophetengestalten im Dom zu Augsburg[4]. Der für die Friese bestimmte Raum ist mit blankem Glase zugesetzt. Sollten die Glasmalereien früher schmälere Fenster gefüllt haben? Die Anlage des Bildgrundes, der, sonst weiß, auf Schulterbreite, vielleicht zur besseren Hervorhebung der blaßrötlichen Köpfe farbig wird, stimmt mit der Vorschrift des Theophilus überein. Die starre Zeichnung, die unbeholfene Haltung und Geberdensprache, die schwerfällige Technik, weisen auf die Mitte oder auf die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts. Dieser Zeitbestimmung entsprechen die Buchstaben der Schriften, auch der biblische Inhalt der Bandrollen, den man mit der Erbauung der im Jahre 1065 geweihten Kirche in Einklang bringen kann. Endlich wird ein Hinblick auf die Nachrichten von Tegernsee, wohin Augsburg Beziehungen unterhielt, die Möglichkeit so früher Herstellung außer Zweifel stellen.

Ins 12. Jahrhundert setzt man vereinzelte Tafeln, die mangels zuverlässiger Anhaltspunkte eine genaue Zeitbestimmung nicht gestatten, um so weniger, als sie, weit zerstreut, keine Vergleiche mit gleichalterigen Werken der Malerei zulassen, so ein Johannes Evangelist in der St.-Jakobs-Kirche zu Plattling, der aus dem im Anfang des 12. Jahrhunderts erbauten Langschiff der ursprünglich flach gedeckten Pfeilerbasilika an seinen jetzigen Standort gebracht wurde.

Die kleine Kirche zu Veitsberg, einem Dorfe unweit Weida in Sachsen-Weimar, bewahrt die Überreste eines Stammbaums Jesse, der einst die romanische Kirche zierte.[5]

Abb. 65. Dom zu Augsburg. Nach einer von der Königl. Bayr. Hofglasmalerei F. X. Zettler in München 1910 veranstalteten Erstphotographie.

Besondere Schwierigkeiten für eine umgrenzte Altersangabe bietet das vielleicht um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstandene, aus der Sebastianskapelle an St. Peter und Paul zu Neuweiler im

[1] . . . . interdum et pictoribus et eis, qui vitro fenestras componebant, se admiscuit, inter quos etiam utiliter operosus exstitit. Leibnit. Script. rer. Brunsvic. I, 500. Vita Godehardi Episc. Hildesiensis.

[2] Godehard verließ Tegernsee im Jahre 1002, kam zunächst nach Hersfeld, von da nach Kremsmünster; erst 1022 wurde er Bischof von Hildesheim; es geht deshalb zu weit, die Glasmalkunst von Tegernsee hierher verpflanzen zu lassen.

[3] Erheiternd wirkt der Brief Viollet-le-Duc's über seinen mißglückten Versuch, jene Erstlingswerke an Ort und Stelle in Augenschein zu nehmen. Vgl. Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei, S. 102.

[4] Einzelheiten und Quellenangaben über die folgenden Denkmäler siehe Oidtmann a. a. O., S. 190 u. f.

[5] Vgl. Dr. Friedr. Klopfleisch, Drei Denkmäler mittelalterlicher Malerei aus den obersächsischen Landen. Jena 1860. Mit Abbildungen.

Abb. 66. Veitsberg, nach Klopfleisch.

Elsaß ins Musée de Cluny nach Paris geschaffte Brustbild des hl. Timotheus. Da mir seinerzeit das Urbild nicht zugänglich war, – es war eben verschwunden[1], – habe ich die Vorsicht gebraucht, bei der Altersangabe das Zeitwort „gilt" anzuwenden; ausdrücklich habe ich hervorgehoben, das Glasfenster sei von so eigenartigem Charakter, daß ein abschließendes Urteil nicht gefällt werden könne. Standen mir doch außer der nicht unerheblich abweichenden Nachbildung nur gleich unbrauchbare Abbildungen zur Verfügung, bis durch meine hartnäckigen Bemühungen das Glasgemälde nach mehr als fünfundzwanzigjähriger Vergessenheit aus seinem Versteck ans Tageslicht gezogen wurde.

Das Glasgemälde ist etwa 1 Meter hoch; die wohl einst weiße, jetzt rote Randleiste ist neu, ebenso das blaue Gewand unterhalb der Hand und des linken Ärmels des Heiligen, hier auch das Pelzfutter, ferner rechts vier, links zwei weiße Blätter der Borte, außerdem einige kleinere Blätter. — Farben: Auf blauem Grund, der sich wie ein Band durch den Fries zieht, große weiße Blätter; die Halbrosetten wechseln in violett, grün, gelb, die kleinen Blätter in violett, grün, zitronen-, oder orangegelb; Innenstreifen weiß. Bildgrund rot; der Name aus braungelb herausradiert. Fleischteile hellbraun; Nimbus und Palme weiß, Griff gelb; Mantel, mit weißem Pelz gefüttert, grün mit gelbem Besatz und grüner Agraffe. Gewand tiefblau mit gelben Ärmelborten und weißem Gürtel.

Die derbe Zeichnung des Marienbildes aus der St.-Jakobs-Kapelle zu Flums bei Walenstadt in der Schweiz, zurzeit im Landesmuseum zu Zürich, könnte gleichfalls noch dem 12. Jahrhundert angehören. Jedenfalls genügen die wenigen Überreste als Zeugnis für die Annahme, daß in den verschiedenen Gegenden Deutschlands damals Glasmalerei bekannt war und betrieben wurde. Um die Jahrhundertwende mehren sich die Denkmäler.

In Metz stoßen wir auf wertvolle Reste, deren Ursprung auf der Grenzscheide vom 12. zum 13. Jahrhundert zu suchen sein dürfte. Sie stehen in der Marienkapelle von St. Segolena, unter Rundbogen eine Kreuzigungsgruppe[2], die an Châlons-sur-Marne erinnert. Will man die Ähnlichkeit der Rankenverzierung des Stammes mit dem Kreuz von St. Denis vorbringen, so verweise ich auf Bücken, wo sie gleichfalls im Glasgemälde wiederkehrt.

Etwas weiter östlich zum Rhein hin schiebt sich eine bedeutende „Schule" ein, deren Bestehen allein genügt, die vermeintliche Abhängigkeit deutscher Glasmalkunst von französischen Vorbildern endgültig

Abb. 67. Das Bild des hl. Timotheus aus Neuweiler.

[1] Das Glasgemälde wurde kürzlich (im Weihnachtsheft 1910 „Je-sais-tout", Paris) farbig abgebildet und als Geschenk des Architekten Boeswilwald angegeben. Es lohnt sich, kurz auf seine Schicksale zurückzukommen. Zufällig fand ich 1894 in einem Schriftchen des Straßburger Münster-Glasmalers Baptiste Petit-Gérard (Quelques études sur l'art verrier et les vitraux d'Alsace, 1861, S. 21) den Vermerk, daß er das wertvolle Bild, dessen Zeichnung er in die Zeit der Herrad verlegt, im Auftrage des Ministers des Innern durch eine Nachbildung ersetzt habe, während jenes dem Musée de Cluny überwiesen wurde. Auf meine diesbezügliche Anfrage erhielt ich den Bescheid, das Glasgemälde sei dort gänzlich unbekannt. Meine wiederholten eindringlichen Vorstellungen veranlaßten weitere Nachforschungen, mit dem Erfolg, daß die Tafel in ihrer ursprünglichen Verpackung in einer Ecke des Kellers aufgefunden wurde und nun einen würdigen Platz erhalten sollte. Das von Boeswilwald in Neuweiler entdeckte Bild, so hieß es weiter in dem Antwortschreiben, sei durch du Sommerard weder katalogisiert noch aufgestellt worden; auch der Direktor Darcel habe es nicht gekannt. Vgl. Oidtmann, Zeitschrift für christliche Kunst, 1897, X. Jahrgang, Sp. 215. — Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei 1898, S. 194 und Geschichte der Schweizer Glasmalerei, 1905, S. 119. — Robert Bruck, Die elsässische Glasmalerei. Straßburg 1902, S. 27; der hier gegen meine Zeitbestimmung gerichtete Einwand dürfte wohl schon durch ihren Wortlaut hinfällig werden.

[2] Abb. bei Dr. F. X. Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen. III. B. 1889, S. 443—445.

Abb. 68 Glasgemälde aus Flums; nach Lehmann.

zu widerlegen. Schon Piton[1] vermutete unter Hinweis auf die Ähnlichkeit der Zeichnung in den Glasgemälden des Münsters zu Straßburg mit den Werken der Herrad von Landsperg eine selbständige, blühende Werkstätte. Jene romanischen Glasmalereien zeichnen sich durch eine von französischen Arbeiten abweichende Farbengebung aus, die ein französischer Glasmaler an sämtlichen elsässischen Glasgemälden der Frühzeit anerkannte[2].

Das Fenster über dem Portal des nördlichen Querschiffs, der Urteilsspruch Salomons und die Verkündigung setzte schon Schauenburg[3] wegen der Übereinstimmung mit der Herrad in das 12. Jahrhundert. Der Jahrhundertwende dürfte das zweite Fenster dieser Wand entstammen, ausgenommen die zur Verkündigung gehörige Maria, also die Gestalten der beiden Johannes.

Nicht wesentlich jünger sind der thronende Christus und der hl. Laurentius in der Ostwand des nördlichen Querhauses, im südlichen Kreuzschiff die Riesengestalt des hl. Christophorus sowie die Märtyrer der thebäischen Legion Candidus, Mauritius, Viktor und der stark erneuerte Exuperius, endlich die beiden Rosen. Es folgen die Königsgestalten in den ersten beiden Fenstern des nördlichen Seitenschiffs, die kaum noch ursprünglichen Bilder der hl. Maria und des hl. Martinus in der Westwand des nördlichen Kreuzarmes.

Schon ins 13. Jahrhundert reichen die hl. Katharina und der hl. Heinrich in der Apsis, ferner die untersten Felder im Nordfenster des nördlichen Querhauses, Salomon und die Königin von Saba, David und Salomon, schließlich noch die hl. Matthias und Bartholomäus im südlichen Kreuzschiff nächst dem Chor.

Offenbar war der Glasgemäldeschmuck des Münsters vor dem großen Brande im Jahre 1298 ungemein umfangreich. Aus den romanischen Resten glaubte man auf eine dreifache Bilderreihe schließen zu dürfen, auf biblische Begebenheiten, Märtyrer, Bischöfe und Könige als Wohltäter und als Vertreter der Reichsgewalt.

Zu Wangen im Elsaß soll das Bild eines Salvators, jetzt über der Turmtüre angebracht, bis 1214 hinaufreichen.

Die Sammlung von Schloß Mainberg bei Schweinfurt ist mittlerweile versteigert worden. Zwei romanische Medaillons, Christus mit der Sünderin und die Austreibung aus dem Tempel, angeblich aus Ingelheim, fand ich im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin wieder.

Zu diesen, in den, wenn auch kärglichen Überbleibseln deutscher Glasgemälde wurzelnden Beweisgründen gesellt sich ein ausschlaggebender Zeuge. Es ist Theophilus, der uns den Hochstand der damaligen deutschen Kunstübung, bestätigt. Der Benediktiner lehrt bodenständige Kunstarbeit, denn im Vorwort warnt er den Leser ausdrücklich, die ihm gebotenen kostbaren und nützlichen Dinge für wertlos zu halten, weil die heimische Erde sie ihm gewissermaßen von selbst oder doch unverhofft hervorgebracht habe.

Abb. 69. Aus St. Segolena in Metz; nach Kraus.

Der kunstverständige Mönch schildert in der Vorrede zum III. Buch, wie zu seinen Lebzeiten die würdige Ausstattung der größeren Gotteshäuser beschaffen war. Mit begeisterten Worten preist er die Pracht, um mit dem Hinweis auf die verschiedenen, reich verzierten Flächen zu schließen, gleichzeitig dadurch ihre Zusammengehörigkeit betonend: „Das menschliche Auge weiß nicht, auf welchem Kunstwerk es zuerst ruhen soll; erblickt es die Decken, so findet es sie beblümt wie ‚die

[1] Piton, La cathédrale de Strasbourg. 1863. S. 33.

[2] Petit-Gérard, a. a. O. S. 23. „Les harmonies générales de notre contrée (l'Alsace) se distinguent par un ton chaud et doré qui résulte de l'emploi des verres jaunes. Nous ne connaissons que Rouen qui se rapproche de notre gamme de tons, tandisqu'à Chartres, à Bourges, même à Amiens et à Reims, à Troyes, au Mans et jusqu' à Conches, c'est partout le rouge et le bleu qui dominent. A Chartres les vitraux à fonds rouges ont même un aspect bleu ....; à Notre-Dame de Paris, les grandes roses .... sont d'un aspect bleu etc. etc."

[3] M. de Schauenburg, Enumération des verrières les plus importantes conservées dans les églises d'Alsace. 1859, S. 14.

Teppiche, schaut es auf die Wände, so sieht es ein Abbild des Paradieses; und wenn es auf die durch die Fenster hereinströmende Lichtfülle blickt, dann bewundert es den unschätzbaren Glasschmuck und die Mannigfaltigkeit kostbarster Kunstarbeit[1]."

Andererseits hat man versucht, zwei Stellen aus des Theophilus Handschrift zugunsten Frankreichs zu deuten. In seiner Ermahnung an den Leser fordert er letzteren auf, diese Aufzeichnung der verschiedenen Künste hanc diversarum artium schedulam — seinem Gedächtnis fest einzuprägen. Bei aufmerksamer Durchforschung werde er dort die verschiedenen Kunstfertigkeiten Griechenlands, Toskanas, Arabiens und Italiens kennen lernen, ferner die in Frankreich beliebte mannigfaltige Farbenpracht der Fenster (quicquid in fenestrarum pretiosa varietate diligit Francia); endlich die gepriesene Gold- und Silber-, Kupfer- und Eisen-, Holz- und Steinarbeit des in solcher Kunst tüchtigen Deutschland.

Theophilus rühmt von jedem Volke irgendeine Kunst, für die es eben eine besondere Vorliebe oder Geschicklichkeit besaß. Es geht zu weit, aus dieser Anerkennung zufällig hervorgehobener Vorzüge den einzelnen Völkern die Erfindung des betreffenden Kunstzweiges zuzuerkennen. Damals begann in Frankreich die Bautätigkeit sich mächtig zu regen, damit die außerordentliche Entwicklung der Glasmalerei. Daß man in Deutschland die Glasmalkunst beherrschte, dafür ist Theophilus selbst ein einwandfreier Zeuge, da er, wie er wiederholt versichert, seine Erfahrungen durch eigene Tätigkeit oder wenigstens durch persönliche Anschauung gesammelt hat.

Das XII. Kapitel des zweiten Buches erwähnt im Anschluß an Wandmosaiken farbige Gefäße, welch letztere die in dieser Kunstarbeit sehr erfahrenen Franken — Franci in hoc opere peritissimi — anfertigen. Sie gießen ja auch in ihren Öfen Saphir — saphireum —; daraus stellen sie durch geringen Zusatz von hellem, weißem Glas wertvolle blaue Tafeln her, die für Fenster sehr brauchbar sind (tabulas saphiri pretiosas ac satis utiles in fenestris). In ähnlicher Weise machen sie purpurnes und grünes Glas.

Dieses Lob bezieht sich zunächst auf die Gefäße; beiläufig erwähnt dann Theo-

Abb. 20. Mittleres Chorfenster der Pfarrkirche zu Bücken. Nach den Farbendrucken in Mithoff's „Mittelalterliche Baudenkmale Niedersachsens", II. Tafel 86–88, vgl. Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei, S. 206 u. f.

[1] Nec enim perpendere valet humanus oculus, cui operi primum aciem infigat; si respicit laquearia, vernant quasi pallia; si considerat parietes, est paradysi species; si luminis abundantiam ex fenestris intuetur, inaestimabilem vitri decorem et operis pretiosissimi varietatem miratur.

philus, daß sie auch blaues Tafelglas für Fenster herstellen, zu welchem Zweck bekanntlich Abt Sugerius fremde Glasarbeiter nach St. Denis berief. Keinesfalls ist aus diesem Kapitel mehr herauszulesen, als daß die Franken geschickte Glasmacher waren.

Trotzdem wurde die vorgefaßte Meinung von Zeit zu Zeit neu ausgegraben. Dabei ist es auffallenderweise das 13. Jahrhundert, für dessen erste Hälfte man der deutschen Glasmalerei selbständige Bedeutung absprechen möchte.

Ohne Rücksicht auf die Vergangenheit will man aus mir unerfindlichen Gründen eine „zu deutliche Abhängigkeit von den französischen Werkstätten, speziell von den Glasmalereihütten von Chartres und Paris" erkennen, als daß „an den erhaltenen Werken von Heiligenkreuz in Österreich, von Bücken an der Weser, von Legden und Soest in Westfalen und zu St. Kunibert in Köln etwas eigenartig Nationales hervorgehoben werden könnte!" Der sachliche Inhalt des Nachsatzes genügt eigentlich allein als vollgültiger Beweis für die gänzliche Haltlosigkeit des Vordersatzes, denn die erwähnten Glasgemälde, unübertreffliche Meisterwerke in Erfindung, Raumeinteilung und Farbengebung, sind, abgesehen von den übrigen romanischen Denkmälern deutscher Glasmalerei, ebensoviele unanfechtbare Belege für den außerordentlichen Hochstand, für die unzweifelhafte Selbständigkeit einer durchaus unbeeinflußten, wahrlich echt deutschen Kunst. Hier offenbart sich eine solche Fülle an geistigem Gehalt, an künstlerischer Auffassung, an geschmackvoller Anordnung, die ihresgleichen sucht. Von St. Patroklus zu Soest ist leider zu viel verloren gegangen. Trotzdem bestätigen die kostbaren Überreste, daß auch dort ein hochbeanlagter Künstler eigene Wege gewandelt ist. Doch hören wir zum Überfluß einen berufenen Beurteiler der französischen Glasmalerei.

Abb. 71. Maternianusfenster zu Bücken

Für Frankreich gestatten urkundliche Nachrichten, unterstützt von einer stattlichen Reihe zum Vergleich geeigneter Denkmäler, einen örtlich und zeitlich bestimmten Entwicklungsgang der Glasmalkunst mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit aufzustellen, eine auffällige Verwandtschaft zwischen einzelnen Werken aufzubauen, endlich eine Abzweigung nach England zu verfolgen, wo im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts in der Kathedrale von York ein Stammbaum Jesse eingesetzt wurde, der stark an Chartres erinnert, dessen Fries genau der Borte von St. Denis nachgebildet ist. Ferner zeigt die Dreifaltigkeitskapelle zu Canterbury gleiche Eisenteilung wie ein Fenster von Chartres, während die Hochfenster der Kathedrale nahe Verwandtschaft mit den Figuren im Chor zu Chartres verraten; ähnliche Beziehungen gelten für Lincoln.

Unter den Kapetingern, besonders unter Philipp II. August (1180—1223) hatte Frankreich sich emporgearbeitet. Städtisches Bürgertum, Königtum und Kirche ermöglichten durch einmütiges Zusammenwirken ein gesundes Aufblühen der größeren Gemeinwesen, die hinwiederum allseitiger Freigebigkeit den

Bau ihrer großartigen Kathedralen verdankten. Es folgte die Blute unter Ludwig VIII. und dem Heiligen (1226—1270); es kam die günstige Zeit unter Philipp dem Kühnen und unter Philipp dem Schönen (1285 bis 1314), dann aber begann infolge des Aussterbens der männlichen Hauptlinie der Kapetinger der verhängnisvolle hundertjährige Krieg mit England.

Entsprechend den allgemeinen Zuständen des Landes wuchsen die Aussichten für die schönen Künste; über zwei Drittel des heutigen Frankreich verzweigten sich die Bahnen, auf denen die Glasmalerei während des 12. und 13. Jahrhunderts sich ausbreitete, über ein Gebiet von solcher Ausdehnung, daß die Voraussetzung mehrerer Hauptwerkstätten unabweisbar scheint.

Neuerdings hat nun Emile Male[1] versucht, auf Grund einzelner Ähnlichkeiten und Gleichheiten zwischen erhaltenen Denkmälern den mutmaßlichen Weg vorzuzeichnen, den die französische Glasmalkunst im Verlauf des 12. Jahrhunderts genommen haben könnte. Indessen gebe ich zu bedenken, daß auch hier, wenigstens bei weit getrennten Orten, gemeinsame Vorlagen zeichnerische Verwandtschaft verursacht haben dürften.

Den Ausgangspunkt für Males geistreiche Vermutungen bilden die Fenstermosaiken, die Abt Sugerius in den Jahren 1140 bis 1144 (nach anderen zwischen 1142 und 1151) in seine Abteikirche St. Denis hatte einsetzen lassen, von denen dank der Fürsorge Lenoirs[2] wenigstens einige Trümmer aus den Gefahren der Revolution gerettet wurden. Ich verfehle nicht, zu betonen, daß Abt Sugerius, der als Berater Ludwigs des VII., während des Kreuzzuges Reichsverwalter, über außerordentlichen Einfluß und weitverzweigte Verbindungen verfügte, seine Künstler aus verschiedenen Gegenden, von verschiedenen Völkern herangeholt hat[3], dabei gehe ich freilich nicht so weit, die Anschauung Le Vieils[4] anzuerkennen, daß jene Glasmaler Deutsche gewesen seien, „denen man in Wahrheit die praktische Kenntnis der Glasmalerei zu verdanken habe".

Nach Vollendung der Abteikirche St. Denis läßt Male die Künstler an den Bau der Kathedrale von Chartres wandern, wo die drei farbenprächtigen Glasgemälde des Westgiebels, der Stammbaum Jesse

Abb. 72. Nikolausfenster zu Bucken.

[1] André Michel, Histoire de l'art. I, 2, S. 782. La peinture sur verre en France. Armand Colin. Paris 1905. Vgl. auch Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei 1898, S. 321.

[2] A. Lenoir, Musée des monum. franç. Hist. de la peinture sur verre et description des vitraux anciens et modernes, 55 gravures. Paris 1803.

[3] Duchesne, Histoir. Franc. S. S. IV, 348. Sugerii lib. de rebus in administratione sua gestis cap. XXII. „Ascitis melioribus quos invenire potui de diversis partibus pictoribus .... — Per plures aurifabros lotharingios .... — Vitrearum etiam novarum praeclaram varietatem, ab ea prima quae incipit a Stirpe Jesse in capite ecclesiae, usque ad eam, quae superest principali portae in introitu ecclesiae tam superius quam inferius, magistrorum multorum de diversis nationibus, manu exquisita depingi fecimus."

[4] Pierre le Vieil, L'art de la peinture sur verre. Paris 1774. Deutsch von Joh. Konrad Harrepeter, Nürnberg 1779. I, S. 61 u. 65.

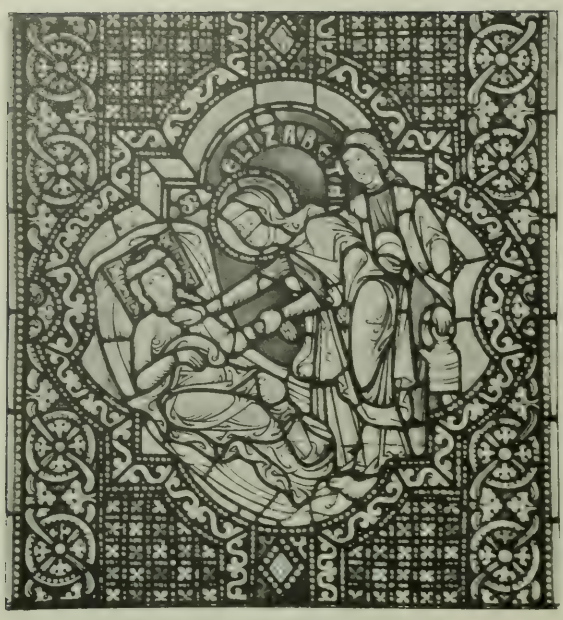


Abb. 73. Aus dem Elisabethfenster zu Marburg. Klischee nach Haseloff.

nebst den seitlichen Fenstern mit den kreisförmig oder rechteckig gefaßten Bildern aus der Kindheit und dem Leiden des Herrn, von ihren kunstfertigen Händen hergestellt sein sollen. Andere Spuren führen von St. Denis zur Dreifaltigkeitskirche nach Vendôme (der Gnadenstuhl und die thronende Jungfrau). Vergleiche zwischen Glasgemälden von Chartres und Le Mans lassen es Male wahrscheinlich erscheinen, daß Glasmaler nach letzterem Ort übergesiedelt seien, wo die ältesten Werke, vor allem die bisher für älter angesetzte Himmelfahrt, die Legende der hl. Gervasius und Protasius, endlich die Reste des Stephansfensters den Meistern von Chartres ihr Dasein verdanken sollen.

Abhängigkeit von der Werkstätte zu Chartres entdeckt er in Angers an der thronenden Jungfrau, an der Legende der hl. Katharina, am Tod der hl. Maria und am Martyrium des hl. Vinzenz. Diese Verwandtschaft ist allerdings eine weitläufige, die Arbeit selbst nicht ohne örtlichen Einschlag. Deshalb bedingt auch der Versuch auf Grund solcher Anklänge in Angers und Le Mans den Meister der noch dem 12. Jahrhundert angehörigen prächtigen Kreuzigung von Poitiers mittelbar zu der Schule von St. Denis in Beziehung zu bringen, eine gewisse Einschränkung.

Als weiteren Mittelpunkt bezeichnet Male Lyon, wo übrigens um 1240 an der Kathedrale ein Glasmaler Arnold von Köln tätig gewesen sein soll. Lyon, damals zum Deutschen Reich gehörig, wird Burgund versorgt haben, darunter vielleicht Lausanne mit der weltberühmten Rose.

Und noch eine andere Hauptwerkstätte unterscheidet Male, deren Namen ich gründlich unterstreichen möchte, da ihr Wirkungskreis sich zwischen das damalige Lothringen und den Bezirk von St. Denis einschiebt!

Gleichalterig mit des Sugerius Glasgemälden, vielleicht sogar etwas älter, in der ganzen Behandlung abweichend, sind die Überbleibsel aus der Kathedrale von Châlons-sur-Marne, die bis vor kurzem im Musée des arts décoratifs, jetzt in einer Galerie des Musée de sculpture im Trocadero zu Paris aufgestellt sind[1]. An der Erscheinung des hl. Gamaliel vor dem Priester Lucian findet Male nicht nur byzantinische Unterlage, sondern überdies der französischen Kunst gänzlich unbekannte, deutsche, rheinische Einschläge. Man vergleiche nur die Kreuzigung mit den gleichen Darstellungen in St. Segolena zu Metz und im Kunstgewerbemuseum zu Berlin, den Kopf des David und den Faltenwurf mit den Kappenberger Gerlachustafeln. Ausdrücklich gibt er zu, daß diese Glasgemälde auf anderen Überlieferungen fußen; doch möchte er sie mit Reims in Verbindung bringen, wo die Kathedrale schon im 10. Jahrhundert Glasmalereien besaß, die also mit der jüngeren Schule von St. Denis nichts gemein haben konnten. Aus der nämlichen Werkstätte (école champenoise) des 12. Jahrhunderts läßt er die Kreuzigung von Châlons und die ihr verwandten Glasmalereien im Chor von Saint-Remy zu Reims hervorgehen. Aus diesen Feststellungen ergibt sich unwiderleglich, daß nach Deutschland nicht die geringste Spur, weder von St. Denis noch von Chartres aus hinweist, daß im Gegenteil zwischen die Isle-de-France und das deutsche Lothringen der damaligen Zeit sich als scheidendes Trennungsgebiet oder als vermittelnde Bindeglieder die Werkstätten von Reims, Châlons und Lyon zwischenschieben.

Doch verfolgen wir kurz den weiteren Gang der französischen Glasmalerei für den Zeitabschnitt, der noch für eine Beeinflussung Deutschlands in Betracht kommen könnte.

[1] Abb. bei Lucien Magne, L'oeuvre des peintres verriers français. Paris 1885, S. VIII.

Die 1163 begonnene Kathedrale Notre-Dame zu Paris erhielt zeitig ihre Chorfenster, gegen Schluß des Jahrhunderts die Verglasung des Langschiffs. Noch vor der Jahrhundertwende ward die Tätigkeit der Glasmaler wieder nach Chartres verlegt, wo inzwischen eine umfangreiche Aufgabe zu erfüllen war. Hier begann man um 1210 mit der Ausstattung von Chor und Schiff, deren Dauer sich, nach den Stifterbildnissen zu urteilen, über mehrere Jahrzehnte erstreckte und die erst 1260 vollendet war. An den älteren Glasgemälden entdeckt Male Ähnlichkeit mit dem Karlsfenster von St. Denis.

Daß die Werkstätte von Chartres Schule gemacht hat, kann füglich nicht bezweifelt werden. In Rouen weist bekanntlich die Inschrift Clemens vitriarius Carnotensis M(agister) auf dem Josephfenster deutlich auf Chartres hin. Male möchte auch in Sens derartige Einwirkung wahrnehmen.

Abb. 74. Aus dem Elisabethfenster zu Marburg. Klischee nach Haseloff.

Wenn nun in Bourges, Tours und Le Mans sich Anzeichen vorfinden, daß den betreffenden Glasmalern die Werke von Chartres nicht unbekannt waren, ja daß man selbst Einzelheiten dort entlehnte, wenn ferner auch in Laon verwandte Auffassung klar zutage tritt, so möchte ich diese Umstände eher der gemeinschaftlichen Richtung der Zeit und des Landes zuschreiben als einem unmittelbar abhängigen Verhältnis von Chartres zuerkennen. In Lyon, das Male mittelbar über Sens mit Chartres in Verbindung bringen möchte, hat sich die Selbständigkeit der Eigenart mit byzantinischer Zeichnung unverfälscht erhalten.

Für die Zeit von 1240 bis 1260 läßt Male wieder die Werkstätte von Paris in den Vordergrund treten; hier wurde am 15. April 1248 die mit 15 großen Glasfenstern ausgestattete Sainte-Chapelle eingeweiht, deren Glasmalereischmuck der Stifter, Ludwig IX., für alle Zeit gesichert haben wollte, indem er für die Erhaltung besondere Einkünfte bestimmte[1]. Die Pariser Werkstätte fand in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts vollauf Beschäftigung; ihrem Wirkungskreis nachzugehen ist zwecklos. War schon bisher das ganze Gepräge der vortrefflichen Arbeiten auf französischem Boden außerordentlich abweichend von den deutschen Werken, so wurde nunmehr die Kluft noch breiter. Die grelle Art und die etwas übereilte Mache, die Male an den Glasmalereien auszusetzen hat, mit denen in diesem Zeitabschnitt Paris die Isle-de-France und die anschießenden Gegenden versorgte, unterscheiden sich so gründlich von gleichzeitigen deutschen Fenstermosaiken, daß auch nicht ein Schatten irgendwelcher Beeinflussung auffindbar ist.

Allerdings kann Deutschland diesem abgerundeten Bilde der frühen Glasmalerei Frankreichs kein ebenbürtiges gegenüberstellen, da es für den vorliegenden Zeitabschnitt an Zahl und Umfang der Denkmäler weit zurückstehen muß. Hier fehlt eine ununterbrochene Reihenfolge; auf deutscher Erde ist eben zu den verschiedenen Zeiten allzu gründlich aufgeräumt worden, deshalb wäre es unbillig, nur nach dem geretteten Bestand die deutsche Glasmalkunst des 11. und 12. Jahrhunderts einzuschätzen, ohne die ursprünglichen großen Ausstattungspläne zu berücksichtigen.

Hat man zur Zeit des deutschen Kaisers Heinrich des I., unter den Ottonen die Glasmalerei im christlichen Abendland gekannt, dann ist sie sicherlich in Deutschland zur Anwendung gekommen. Als im 11. Jahrhundert eine neue Bautätigkeit einsetzte, als Heinrich II. die Dome von Bamberg und von Basel errichtete und in Trier der Bruder der Kaiserin Kunigunde, Adalbero, als Erzbischof

[1] H. Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei 1898, S. 333 Anm.

wirkte, als Konrad der Salier den Dom zu Speyer begann, Heinrich III. den Dom zu Goslar baute, als die kunstsinnigen Bischöfe Bernward und Godehard von Hildesheim, Meinwerk von Paderborn und andere jegliche damals bekannte Kunstübung pflegten, da konnte ein so hervorragender Zweig christlicher Kunst wie die Glasmalerei unmöglich vernachlässigt bleiben.

Es erübrigt noch, einige s a c h l i c h e Unterschiede hervorzuheben. Zunächst würden enge Wechselbeziehungen zwischen deutschen und französischen Werkstätten den rein handwerksmäßigen Teil der Anlage übernommen haben. Aber von einem derartigen Austausch ist nicht der geringste Anhalt zu finden. Gegen Schluß des 12. Jahrhunderts richtete man in Frankreich die Eisenstäbe nach der Haupteinteilung der Glasgemälde. An Stelle der einfachen Quereisen trat ein schweres R a h m e n w e r k von Kreisen und Pässen, von Quadraten und sonstigen Formen. Neben gefälligen Teilungen, unter denen ich das Kreuzigungsfenster von Poitiers als besonders ansprechend herausgreife, sieht man recht nüchterne, langweilige Gestaltungen. Die in Frankreich und England übliche enge Angliederung der alttestamentlichen Vorbilder an die Hauptmedaillons trifft man zwar ähnlich, aber doch wieder grundverschieden an den Chorfenstern von St. Patroklus zu Soest. Recht hübsch ist die von den gewöhnlichen Legendenfenstern vollständig abweichende Einteilung in dem Glasgemälde der hl. Gervasius und Protasius zu Le Mans, in la belle verrière zu Chartres sowie bei der Kreuzigung zu Châlons.

Abb. 75. Aus der St.-Elisabeth-Kirche zu Marburg. Nach Haseloff.

Die schweren Eisenrahmen überzogen die weiten schutzlosen Öffnungen gleichsam mit einer Vergitterung, die ihnen das Ansehen eines starken, festen Verschlusses verlieh, wodurch sie gleichzeitig den äußeren Gesamteindruck des Bauwerkes vervollständigten. In Deutschland wird man eine Nachahmung vergeblich suchen.

Ist es ferner nicht auffallend, daß man in deutschen Domen nicht versucht hat, die B i l d e r f o l g e n der französischen Kathedralen aufzunehmen, jene inhaltreichen Ausstattungen, die jede für sich einen großen Gedanken ausspinnen[1]?

Der eigentlich schon allein entscheidende Unterschied in der F a r b e n w a h l bei französischen und deutschen Denkmälern wurde bei den elsässischen Glasgemälden kurz berührt. Gleiches Ergebnis wird die Betrachtung der rheinischen Glasmalereien liefern. Verweilen wir einige Augenblicke bei den Fenstern von St. Kunibert zu Köln. An diesen einzig schönen Glasmosaiken rühmt ein auf unserem Gebiet bewanderter Franzose[2] das Vorherrschen von rot und grün als eine große Seltenheit; er preist das edelsteinartige Glitzern jener Fenster beim Sonnenaufgang.

Sogar der für die deutsche Glasmalerei nicht sonderlich eingenommene[3] Engländer WESTLAKE urteilt über diese romanischen Glasmalereien äußerst günstig: „Die Arbeit in St. Kunibert hat Charakter und ist streng in Zeichnung und Farbe. Das angewandte Glas ist sehr fein in Art und Färbung, die Zeichnung des Ornamentes und der allgemeine Eindruck des ganzen Werkes sind charakteristisch und vornehm." An anderer Stelle lobt er die Güte in Zeichnung und Farbengebung sowie den ungewöhnlichen Reiz der Auffassung.

[1] Vgl. EMILE MALE, L'art réligieux du XIII. siècle, 1898, S. 491/92. — OIDTMANN, Geschichte der Glasmalerei, 1898, S. 177 u. 322.

[2] Essai hist. et descr. sur la peinture sur verre etc. par C. M. LANGLOIS, Rouen 1832. Seite 171: „M. Ludovic Vitet, dans un des numéros du Globe (lundi, 7 Juin 1830), parlait de la splendeur des verrières de l'église de Saint Cunibert de Cologne: Les fenêtres de l'abside, dit ce jeune et savant écrivain, sont garnies de magnifiques vitraux, sur lesquels la vie du saint est représentée. Ces vitraux les plus anciens de Cologne peuvent être du XIII. siècle; le rouge et surtout le vert y dominent, cequi est fort rare. Au soleil levant, cette abside semble étinceler d'émeraudes."

[3] I, 134. — Der sonst ziemlich unterrichtete Verfasser verrät eine staunenswerte, freilich bei dem damaligen Mangel umfassender Fachwerke entschuldbare Unkenntnis bezüglich der deutschen Denkmäler; sein Urteil über Deutschland ist nur unter Vorbehalt zu berücksichtigen.

Auch Cahier und Martin[1] spenden diesen Meisterwerken rückhaltloses Lob: „Es gibt nichts Glänzenderes als die Ranken des phantastischen Blattwerkes, die den Hintergrund für das Mittelfenster von St. Kunibert zu Köln bilden."

Was für St. Kunibert gilt, das trifft in gleicher Weise zu für Bücken, Soest und Legden. In der Tat, gründlich verschieden von den französischen Glasmalereien des 13. Jahrhunderts ist das Farbenspiel in den deutschen Fenstern, so einschneidend, daß dieser Farbenunterschied allein zur Anerkennung gegenseitiger Unabhängigkeit zwingen müßte. Nur die drei älteren Westfenster der Kathedrale von Chartres, vielleicht noch einige andere frühe Glasgemälde Frankreichs, zeigen verwandte Stimmung, indem sich zu dem leuchtenden Blau der Gründe blau und orange, rot und grün wohlabgestimmt zusammenfinden. Aber Deutschlands Abhängigkeit will man doch erst im 13. Jahrhundert wahrnehmen, als jenseits der Grenze die kalten Mosaikteppiche in blau und rot die Rankengründe verdrängt und infolge schlechter Abwägung der Wertigkeit und Leuchtkraft der bekannte violette Gesamtton überhandgenommen hatte, eine Erscheinung, die selbst von manchen Franzosen beklagt wird.

Auch zeichnerisch tritt der Unterschied klar zutage, noch deutlicher als bei den bildlichen Darstellungen im Blatt- und Rankenwerk; dies wird bald nach Beginn des 13. Jahrhunderts in den französischen Werken nüchterner; die Borten werden schmäler und einfacher. Und wer möchte deutsche Arbeit mit den Mosaikhintergründen französischer Fenster vergleichen, auf denen die gleichfalls gänzlich abweichenden Bildermedaillons aufliegen! Für die grauen und farbigen Glasteppiche genügt ein Blick, um nicht einmal den leisesten Gedanken an irgendwelche Verwandtschaft aufkommen zu lassen oder ihn wenigstens im Entstehen zu unterdrücken. Man stelle nur Tafeln von Heiligenkreuz oder Altenberg französischen Grisaillen gegenüber, dann sind weitere Worte überflüssig. Dagegen waren französische Grisailmuster für England vorbildlich, wie sie auch den Arbeiten in der Westschweiz, so den farbig durchzogenen Grauteppichen der 1270er Jahre in Valère ob Sitten, ihre Besonderheiten aufgeprägt haben.

Die überraschend schnelle Verbreitung der Glasmalerei über das ganze deutsche Sprachgebiet, die fast allerwärts gleichzeitig einsetzt, schließt die einseitige Beschränkung auf französische Herkunft oder eine solche weitgreifende Verallgemeinerung französischen Einflusses aus. Wie sollte auch bei der Schwierigkeit der Verkehrsverhältnisse und bei der Eigenart des Kunstzweiges, dem in dieser Hinsicht eine gewisse Schwerfälligkeit nicht abzusprechen ist, eine so plötzliche und so große Ausdehnung innerhalb Deutschlands möglich gewesen sein, wie sie für die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts nachweisbar ist. Die Vielseitigkeit im Gedankengang, die Mannigfaltigkeit in der Auffassung, die Art der Anlage und der Raumfüllung bekunden die unbeeinflußte Tüchtigkeit durchaus selbständiger Meister.

Überdies haben die deutschen Glasgemälde bis zum Schluß des 13. Jahrhunderts, als die Gotik längst Aufnahme gefunden hatte, ja selbst in gotischen Gotteshäusern vielfach vorwiegend romanisches Gepräge mit byzantinischen Anklängen oder wenigstens stark romanisierende Züge. Wie lange diese Richtung vorhielt, das zeigen die Chorfenster von St. Peter und Paul zu Weißenburg im Elsaß, das mittlere Chorkapellenfenster im Kölner Dom, die Glasgemälde in St. Elisabeth zu Marburg und anderwärts, wo ausgesprochen romanische Glasmalereien in den spitzbogigen Fenstern sitzen. Haseloff[2], der die Marburger Glasgemälde eingehend durchforschen konnte, gelangt zu dem freimütigen Geständnis, „daß die nach französischen Vorbildern gebaute Kirche so völlig unfranzösische Glasgemälde bekommen hat", wobei er sich mit Recht durch die Medaillonanordnung auf farbigem Mosaik nicht irremachen läßt. Vollends überzeugend wirken seine

Abb. 76. Anbetung. Elisabeth-Kirche zu Marburg. Nach Haseloff.

[1] Monographie de la cathédrale de Bourges par les P. P. Arthur Martin et Charles Cahier S. J., Paris 1841—44, S. 302. Etude XII. „rien de plus splendide que les enroulements de feuillages fantastiques qui servent de fond à la verrière centrale de St. Cunibert de Cologne."

[2] Artur Haseloff, Die Glasgemälde der Elisabethkirche in Marburg. Berlin 1907; Verlag von Max Spielmeyer.

Ausführungen über die grundsätzlichen, in der zeichnerischen Entwicklung wurzelnden Unterschiede zwischen der deutschen und französischen Malerei des 13. Jahrhunderts, die für die sämtlichen romanischen Glasgemälde Deutschlands Geltung haben. Selbst die gotischen Glasgemälde in St. Elisabeth glaubt er von französischem Einfluß gänzlich freisprechen zu dürfen[1], und zwar mit einer Begründung, die ich ohne Bedenken auf die rheinischen Glasgemälde übertragen möchte. In Marburg stehen die frühen Glasgemälde gotischen Stiles den romanischen in der ganzen Anlage sehr nahe; nur die späteren des Nordchors zeigen wesentliche Abweichung. Gleichwie beim Ranken- und Laubwerk, das sich an deutschen Kunstwerken unvermittelt, plötzlich, erst sehr spät, von romanischer Formgebung und Bewegung zur gotischen Auffassung umänderte, so vollzog sich auch die Wandlung im Figürlichen ohne Übergang.

Wenn nun auch gegen Ende des 13. Jahrhunderts oder im Beginn des 14. persönliche Auffassung im Figürlichen der rheinischen Wand- und Buchmalerei französischen Einfluß wahrnehmen will, so z. B. an der 1281 vollendeten Bibel des Kaplans Symon oder im Graduale des Kölner Minoriten Johannes von Valkenburg vom Jahre 1299, so dürfen daraus keine verallgemeinernde Rückschlüsse auf die in Stil, Technik und Farbengebung selbständige Glasmalerei gefolgert werden. Die erst mittelbar eingedrungene gotische Linienführung berechtigt in keiner Weise zu der Annahme einer vollständigen Abhängigkeit deutscher Glasmalerei von französischen Schulen oder Werkstätten. Schon vor einer Reihe von Jahren habe ich die Ansicht des älteren Didron[2] vorgebracht. Vorurteilsfrei nahm dieser Kunstforscher, nachdem er im Ausland gründlich und voraussetzungslos Umschau gehalten und dort die Denkmäler kennen gelernt hatte, die vorherige Behauptung, Frankreich gebühre die Ehre der Erfindung der Glasmalerei, zurück, um sie auf den Ausspruch einzuschränken: La France est le pays des vitraux, Frankreich ist das Land der Glasgemälde, ein berechtigtes Wort, das niemand zu bestreiten wagen wird. Bei der gotischen Plastik mögen strichweise die Verhältnisse aus begreiflichen Gründen anders liegen.

[1] A. a. O. S. 21. „Von einem besonderen Zusammenhange mit französischer Glasmalerei kann keine Rede sein, sondern sie sind der Ausfluß der allgemeinen Rezeption des gotischen Stils in der deutschen Malerei." — Vgl. übrigens P. CLEMEN, im Literaturbericht des Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXIV, S. 49. Da der Bericht mir nach Fertigstellung des Bogens vom Verfasser zugestellt wurde, kann ich erst später auf die vortrefflichen Ausführungen zurückkommen. —

[2] Annales, X., 1850. La divine liturgie. S. 1 u. 2.

Die romanischen Denkmäler in den preußischen Rheinlanden.

Kaum irgendein Gau deutscher Erde war so früh, so allgemein, so reich mit Bildung gesegnet wie das schon von der Natur bevorzugte Rheinland, wo sich auf den Trümmern römischer Vergangenheit bald ein fruchtbares christliches Leben entfaltete, wo Karl der Große, die Ottonen und mit ihnen die einflußreichen Kirchenfürsten von Köln, Mainz und Trier den Boden für künstlerische Bestrebungen gründlich vorbereitet hatten.

Rheinische Wandmalereien, deren Spuren in karolingischer Zeit beginnen, lassen sich durch das 10. bis zum 12. Jahrhundert nachweisen; ein reichhaltiger Schatz an Werken des 13. Jahrhunderts, freilich über ein ausgedehntes Gebiet zerstreut, bringt in seiner Verschiedenartigkeit stumme Zeugen für die außerordentliche Blüte damaliger Kunst in den Rheinlanden. Natürliches Gefühl für Raumverzierung und farbenfreudiges Kunstempfinden verlangten gebieterisch die von Theophilus betonte gleichwertige Behandlung der Fenster, die ebenbürtige Einbeziehung der Maueröffnungen in die malerische Ausstattung der breiten Wand- und Deckenflächen. Ein Blick in die weiträumigen Vierungsanlagen der romanischen Kirchen mit ihrem abgeschlossenen Wand- und Gewölbeschmuck führt dem Beschauer die unerläßliche Notwendigkeit künstlerischer Einheit vor Augen, wenn blanke, farblose Scheibenfüllungen als gähnende Löcher aus dem Gesamtbilde herausfallen.

Selbst die dürftigen Nachrichten und die verhältnismäßig wenigen Reste erhaltener Denkmäler genügen, jeglichen Zweifel an der frühen Betätigung rheinischer Glasmalkunst zu beseitigen.

Das ältere Bonner Münster scheint mit Glasgemälden geschmückt gewesen zu sein, denn von dem hervorragenden Propst Gerhard von Are rühmt eine ihm 1169 in die Gruft gelegte, heute im Westchor befindliche Bleitafel, daß er die Kirche mit Erweiterungsbauten und mit Fenstern (luminibus) verziert habe.

Das in den 1220er Jahren neu erstandene Münster zu Bonn erlitt während des Truchsessischen Krieges schweren Schaden. Martin Schenk von Nideggen hatte 1587 gar arg gehaust und kostbare Schätze vernichtet. Was etwa noch gerettet oder neu beschafft war, das ging im Jahre 1689 zugrunde, als bei der Belagerung eine Batterie kaum 100 Schritt vom Münster aufgefahren war.

Taben.

Ein bemerkenswerter Fund wurde im Jahre 1896 zu Taben an der Saar gemacht; dort entdeckte der Pfarrer Liell[1] in einer gotischen Nische hinter dem Altaraufbau einer Seitenkapelle zusammenhanglose, aber doch beachtenswerte Trümmer einer romanischen Fensterfüllung, außerdem auf der Mauer den deutlichen Abdruck der einstigen Verglasung und der Gitterstäbe. Laut seiner damaligen Mitteilung fand der Pfarrer Teile eines Flechtwerkmusters von weißgrünlicher Färbung, ferner farbige Scherben, die er sorgsam sammelte und in ihrer mutmaßlichen Lage zurechtlegte. Auf gelbem, in Radiertechnik schraffiertem Thron sitzt eine etwa 35 cm hohe Gestalt in grünlichweißem Gewand und gelbbraunem Oberkleid; die Fleischteile

Abb. 77. Die Reste aus Taben.

sind rötlich; der Heiligenschein ist hellgelb. Zwei Kreisringe, der innere rot, der äußere grün, gemustert, umrahmen, vom Sitz ausgehend, den Heiligen. Die alten Scherben sind teilweise stark verwittert; blaue Bruchstücke könnten zu einem Buch gehört haben. Von einer zweiten Figur waren die über der Brust gefalteten Hände und Gewandreste erhalten. Die sitzende Gestalt soll den hl. Quiriacus, den Patron der von dem 1076 verstorbenen Erzbischof Udo geweihten Kirche darstellen. Bei der Erneuerung der Kirche um 1501 wird man das romanische Glasgemälde, durch weißes Glas vergrößert, an den neuen Standort gebracht und bei der Errichtung des Zopfaltars im Jahre 1720 einfach vermauert haben.[2]

[1] Nachträglich von ihm veröffentlicht in „Trierisches Archiv", VII. Heft, 1904, S. 29—33. Altromanische Glasmalereien in der Pfarrkirche zu Taben. Mit Abbildung.

[2] Vor wenigen Jahren wurde in Sterup (Schleswig) ein vermauertes Teppichfenster aus der Mitte des 13. Jahrhunderts bloßgelegt und in Linnich wiederhergestellt. Beim Herausnehmen einer Wand im Münster zu Villingen (Baden) fand

Kappenberg-Nassau.

Die ältesten in den Rheinlanden erhaltenen Glasgemälde, Arbeiten aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts, zeigen bereits eine Höhe der Vollendung, daß sie unmöglich die ersten, ebensowenig die einzigen Erzeugnisse jener Werkstätte gewesen sein können. Wer das konnte, der hatte mehr geleistet; zu solcher Fertigkeit gehörte langjährige, zielbewußte Übung. Ein glücklicher Zufall rettete die gänzlich unbeachteten Felder, die ich um die Mitte der 1890er Jahre bei der gelegentlichen Besichtigung frühgotischer Glasgemälde im von Steinschen Schlosse zu Nassau[1] entdeckte und dadurch vor gänzlichem Verfall bewahrte. Ihre Herkunft ist dunkel; vielleicht füllten sie einst die schmalen Lichter im romanischen Westchor der ehemaligen, 1208 durch den Erzbischof Johann von Trier geweihten Prämonstratenser-Abteikirche zu Arnstein an der Lahn. Nach ihrer Wiederherstellung in der Linnicher Werkstätte wurden sie dem Wunsch des Besitzers gemäß auf Schloß Kappenberg bei Lünen in Westfalen untergebracht.

Die fünf Felder — das mittlere des Stammbaums, hier nicht abgebildet, wurde in Linnich neu hinzugefügt — sind 52 cm breit und 53, im Bogen 58 cm hoch (Tafel II und III). Was ihnen im Gegensatz zu manchen anderen Denkmälern besonderen Wert verleiht, ist der erfreuliche Zustand fast unversehrter Ursprünglichkeit; die mangelhafte, verwahrloste Verfassung betraf hauptsächlich das Bleinetz.

Es fehlten nur sehr wenige Stücke, meist an den Streifen, die überdies bis auf zwei Blätter der Borte durch überzählige Scherben ersetzt werden konnten. Aus der Gerlachus-Tafel hatte sich oben links etwas Randleiste losgelöst; bei der nächsten wurde das zweite Blatt der rechten Borte sowie ein unbedeutendes Stückchen des linken Vorhangs vermißt, in der obersten links unten ein Stück der roten Fassung, der Bildgrund rechts unten von Moses, endlich ein geringfügiger Teil der Begleitstreifen am Bogenfries links oben.

Am Jesse-Feld brauchte bloß die linke, mit Kreuzmuster versehene obere Bandecke ersetzt zu werden; das Schlußfeld verlangte nur die Ergänzung des Namens Maria durch den Anfangs- und den Endbuchstaben, ferner im Bogenscheitel zwei Stückchen des grünen Innenstreifens.

Die 4 mm breiten Bleiruten, deren kräftige Flügel oben etwas abgeflacht waren, hatten wegen der Glasstärke einen außergewöhnlich hohen Steg; die Bleifassung, ganz mit Eisenrost bedeckt, war stark angefressen, stellenweise vollständig verschwunden.

Über die Farbengläser wurde oben (Seite 12) das Notwendige mitgeteilt. Die Olivfarbe beim Gewand des Aaron wird von einzelnen, saftig grünen Streifen überzogen. Bei dem prächtig leuchtenden Rot täuschte der den Kanten anhaftende Schmutz bei oberflächlicher Beobachtung durchgehende Färbung vor; an wenigen, punktförmig umschriebenen Stellen war der rote Überfang so verwittert, daß er als rotbraunes Pulver herausfiel.

Die ziemlich dicken Gläser sind nur schwach durchsichtig, mehr durchscheinend; auf der Außenfläche hatte sich ein dünner Hauch angesetzt; mehrere zeigten auch auf der Schauseite einen leichten Anflug; vereinzelte Stücke sind schärfer angegriffen, andere wieder gänzlich blank geblieben.

Die das Brustbild des malenden Stifters umrahmende Majuskelschrift „REX REGUM CLARE GERLACHO PROPICIARE“ (Tafel I) nennt uns den Meister, dessen Heimat man mit großer Wahrscheinlichkeit in Köln suchen darf. Wenigstens war dort der Name damals nicht selten. Die Urkunden der Schreine von St. Aposteln, Niederich, St. Gereon und des Gerichtsbezirks St. Severin bringen in der Zeit von 1175 bis 1212 nicht weniger als neun Namensverwandte samt ihren Frauen, von denen sich der früher (S. 16) genannte Gerlacus mit der Entstehungszeit unserer Glasmalereien recht gut vereinbaren ließe. Vorgreifend möchte ich gleich bemerken, daß jener Gerlacus und seine Ehefrau Hildegundis gemäß den Schreinsurkunden von 1202 bis 1212 an einem 11. November ein Haus mit Hof vom gesamten Konvent an St. Kunibert gekauft haben[2]. Ob der Meister der Kappenberger Tafeln sich überhaupt unter den verschiedenen Namensträgern befindet, bleibt vorläufig unaufgeklärt, ist übrigens sachlich belanglos.

Die Anordnung des Stifterbildes erinnert, beiläufig bemerkt, an ein ähnliches in einem nicht viel jüngeren romanischen Glasgemälde zu Ardagger in Österreich, auf dem der kniende Heinricus Tumprepositus (1226—1240) das Kirchenmodell emporhält, die Raumanlage an den Widmungsschild in einem Fenster des Domes zu Regensburg.

man eine Kreuzigungsgruppe, umrahmt von Blatteppich, vielleicht kurz nach 1300 entstanden. In Santa Croce zu Florenz kam bei der Instandsetzung ein Kleeblattfenster mit der ursprünglichen Verglasung zum Vorschein. Reste prachtvoller Glasmalerei der Frühgotik entdeckte man in einem vermauerten Fenster des nördlichen Seitenschiffs der Kirche zu Wels in Österreich, um 1890 eine Apostelgestalt aus der Wende zum 15. Jahrhundert in einem schmalen, vermauerten Fenster der Kirche zu Kirchberg in der Diözese St. Poelten. Im Sommer 1891 wurde eine Baseler Standesscheibe zu Netstall in einem verschalten Fenster wiedergefunden. In St. Katharinen bei Linz sind die Maßwerköffnungen, die wegen der neu eingezogenen Decke von der Kirche aus nicht sichtbar sind, mit neuer Glasfüllung geschlossen; von außen ward sie mehrmals für die alte Verglasung angesehen.

[1] Zeitschrift für christliche Kunst 1897 X. J. Sp. 275. H. OIDTMANN. Romanische Glasgemälde rheinischen Ursprungs.

[2] Niederich 12, I, 4.

Die Stiftertafel aus den Kappenberger Glasgemälden; Breite 52 cm, Höhe 53 cm.

Romanische Glasgemälde zu Kappenberg.

Farbenverteilung. Ein zierlich gemusterter Randstreifen von ungleichmäßiger Schnitteilung bildet den Abschluß der farbigen Friese, die innen beim Mosesfenster von einer weißen, bei dem anderen von einer frischgrünen Zierleiste begleitet werden. Über den roten Grund der Borte schlängelt sich ein Perlenband, unterbrochen durch stumpfgrüne und hellgelbe Blätter, die bei dem Jessefenster einen blauen Einsatz aufweisen.

Die für ihre Entstehungszeit meisterhaft gezeichnete Gestalt des Malers in weißem Leibrock und blauem Überwurf, umrahmt von grüner Ranke und gelbem Schriftband, steht auf wirkungsvoll schattiertem, rotem Bildgrund. An die beschriftete Borte des Dornbuschbildes schließen sich blankes Rot, grüne Ranken, weiße Perlen und als Grund helles Blau. Moses trägt durchgehends über dem weißen Untergewand ein gelbes Oberkleid, letzteres stellenweise mit grauem Damast verziert, der sich auf die faltenfreien Teile beschränkt; sein Nimbus ist im unteren Felde gelb, sonst rot; der Busch ist gelb und grün, die Flamme rot. Das Gewand Gottes und der von weißem Kreuz durchbrochene Heiligenschein sind gelb. — Der obere Querstreifen der zweiten Tafel ist gelb; es folgen rot, grün, blau. Die Halter der Vorhänge sind gelb, gleich dem Sockel, auf dem sich ein grüner Aufsatz mit schwarz-weißer Seitenfläche und roter Decke erhebt; zwischen den weißen Stöcken blüht der grünende Stab Aarons. Dieser, tiefrot umscheint, in gelbem Hut und ebensolchem Unterkleid, aus dem weiße Ärmel hervorschauen, trägt einen blaßgrünen Mantel. Im oberen Feld folgen von außen nach innen rot, grün, von kräftiger, ins oliv spielender Färbung, weiße Perlen und blauer Damastgrund; im einspringenden Bogen prächtig geflammtes Rot, gelbe Wolken und blauer Sternenhimmel. — Beim Stammbaum zeigt die Bildfläche die Farben weiß, rot, blau, letzteres damasziert. Die Kleidung Jesses ist blau und gelb; die übrigen Gewänder sind weiß und gelb, die Schuhe Davids blaßrot. Der goldene Schein des Christus, der im Einklang mit altchristlichen Bildern als bartloser Jüngling, fast als Kind dargestellt ist, mit rotem Perlenkreuz belegt. Der Baum mit seinen Zweigen ist grün; die dreifaltigen Blätterkronen sind gelb, grün, blau und weiß in wechselnder Zusammenstellung.

Meister Gerlachus offenbart einen ausgereiften Farbengeschmack, gepaart mit überraschender Kühnheit und Selbständigkeit der Raumgliederung. Eigenartig ist die Behandlung des Bildgrundes. Mit feinsinnigem Empfinden hat er den Pinsel bei dem Herausheben der flott entworfenen Rankendamaste sowie bei der mannigfaltigen Bemusterung der Bänder und Streifen geführt. Die Konturen sind bald deckend, bald nur durchscheinend, bald ganz leicht, fast hauchartig hingesetzt, also in drei Stärkegraden, genau nach der Vorschrift des Theophilus gemalt; ihr Verlauf ist unregelmäßig, ungleich, die Schraffierung teils in Strichlagen aufgetragen, teils aus festen Konturen nachträglich durch quer- oder längslaufende, manchmal geschlängelte Fäden aufgelichtet.

Die Zeichnung der Figuren ist verschiedenwertig. Beim Gesicht des Gerlachus zeigt sich unverkennbares Streben nach Ähnlichkeit; der Griff der rechten Hand ist lebenswahr, zweckentsprechend. Einzelne Köpfe (Abb. 28—32) sind sorgfältiger durchgearbeitet, mit Stirn-, Augen- und Nasenfalten, die Augen, an denen die Regenbogenhaut fehlt, nur durch die Pupillen dargestellt, die übrigens nicht gleichförmig in die Winkel gerückt sind, sondern am Vorgang teilzunehmen versuchen. Doch verraten die Züge nur wenig Veränderung, der Ausdruck nur geringes Anpassungsvermögen. Die Gebärdensprache ist zwar verständlich, aber ziemlich kindlich, wie denn überhaupt der schüchterne Versuch, das Kindhafte von den Gestalten abzustreifen, nicht durchweg gelungen ist. Manches ist wohl flott und gewandt gezeichnet, anderes dagegen plump, steif und unbeholfen. Die flatternde Bewegung in der Gewandung des Moses auf Sinai weicht vollständig von der übrigen Gewandbehandlung ab, vielleicht eine alte Ergänzung; sie kehrt wieder bei einer Prophetengestalt im Mittelfenster von St. Kunibert zu Köln. Beiden Werken gemeinsam sind die fest angeschmiegten, straff angezogenen Faltenlagen, die in den Knien geknickte Beinstellung, die ungeschickte Richtung der Füße und die Haltung der Hände.

Schwerfällig in der Zeichnung ist der bartlose Christus. Der Kopf scheint zu breit für die schmalen Schultern, die Stellung der Arme unzweckmäßig, kaum verständlich. Dagegen übertreffen sowohl der schlafende Stammvater Jesse als auch David, der in vornehmer Haltung auf den Zweigen thront, die dem Ende des 12. Jahrhunderts zugeschriebenen, doch in Wirklichkeit jüngeren Reste des romanischen Glasgemäldes zu Veitsberg bei Weida, wo Christus als edelste Blüte des Baumes auf dem Schriftband die Worte trägt: EGO FLOS CAMPI ET LILIUM CONVALLIUM[1].

Ein anmutiges Bildchen ist der Vorgang am brennenden Dornbusch; nicht ohne Geschick hat der Maler sich bei der Unterbringung Gottvaters zu helfen gewußt. Durch die Darstellung der Schafe wird

[1] Siehe oben Abb. 35 und 66.

dem Bilde ein natürlicher Zug verliehen. Ernst und würdig, in der hergebrachten Art, ist der Innenraum des Tempels aufgefaßt, mehr sinnbildlich die Erscheinung auf Sinai gedacht, wie die Hand Gottes aus dem Sternenhimmel heraus dem Moses die Gesetzestafeln überreicht.

Die Verschiedenheit in den Tauben, bei denen sich keine einzige wiederholt, bezeugt ebenfalls die geistige Frische, die liebevolle Sorgfalt des Künstlers, der über eine für seine Zeit hochstehende Ausbildung verfügte. (Abb. 20)

Kgl. Kunstgewerbemuseum Berlin.

Abb. 78. Aus dem Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. Höhe 48 (46) cm, Breite 28 (26) cm.

Unleugbare Ähnlichkeit in der allgemeinen Anordnung, zeichnerische Anklänge in den Figuren, besonders aber der Rankendamast mit seinem fein gestrichelten Grund rechtfertigen die Wahrscheinlichkeit, mit der man dem Meister Gerlachus die alten Teile einer kleinen Kreuzigungsgruppe zusprechen zu dürfen glaubt, die aus der von Zwierlein-schen Sammlung zu Geisenheim[1] für das Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin erworben wurde. Die Behandlung des Haupt- und Barthaars entspricht der Malweise des Gerlachus; auch der Faltenwurf verrät unverkennbare Verwandtschaft. Mangels jeglichen Ursprungszeugnisses bleibt jedoch trotz der rheinischen Herkunft ein gewisser Vorbehalt bestehen.

Christus, gelb umscheint, mit gelbem Lendentuch umgürtet, hängt an grünem Stamm mit heller Inschrifttafel. Maria, in hellgrünem Untergewand, trägt unter dem kräftigeren Überwurf ein gemustertes, gelbes Kleid; die Schuhe sind blau. Johannes, in weißem Leibrock und grünem Mantel, hat gleich der Maria gelben Heiligenschein.

An den weißen Perlenrand schließt sich ein dunkelgelber Musterstreifen; der rote Bildgrund ist blank gelassen, die blaue Scheibe mit zarter Musterung übersponnen.

Auch ohne Feststellung der Künstlerpersönlichkeit bildet die Gruppe, die jetzt die Reihe der alten Glasgemälde des Kgl. Kunstgewerbemuseums eröffnet, ein seltenes Wertstück rheinischer Glasmalkunst.

Die Glasgemälde der Pfarrkirche St. Kunibert zu Köln.

Die hervorragende Tüchtigkeit des Meisters Gerlachus, die ihn unbestritten unter die besten Maler seiner Zeit einreiht, darf als die zuverlässigste Vorbedingung einer gesunden Weiterentwicklung der romanischen Glasmalerei in den Rheinlanden betrachtet werden, als deren vollendetes Ergebnis ich die ausgezeichneten Glasgemälde von St. Kunibert in Köln ansprechen möchte. Die ganze Art der Zeichnung, die freilich schon fortgeschrittene Auffassung und Durchführung, die glasmalerische Behandlung, endlich die vortreffliche Farbenstimmung, die übrigens auf den drei prächtigen, ungefähr gleichalterigen

[1] Die freiherrlich von Zwierleinschen Sammlungen, Köln 1887, S. 12, Nr. 135. Der Kaufpreis betrug 950 Mark. — Abgebildet im Führer durch das Kunstgewerbemuseum, Berlin 1910, Tafel III. — Da mir seitens der Leitung, des Direktors Dr. von Falke, eine bessere Vorlage mit der Begründung verweigert wurde, daß man zurzeit einen Glasgemäldekatalog vorbereite, mußte ich mich bei der Anfertigung der Nachbildung mit dem Klischee-Abzug begnügen.

Chorfenstern der St.-Materniani-Kirche zu Bücken bei Hoya wiederkehrt, berechtigen zur Annahme einer gemeinsamen Werkstätte. Die Kappenberger Tafeln bilden wenigstens die Vorstufe für die Glanzleistungen von St. Kunibert; der Künstler brauchte nur auf dem beschrittenen Wege weiterzuwandern, um sich zum Meister jener Schöpfungen auszubilden, die in allem die Überlieferungen des Malers Gerlachus erkennen lassen.

Wenn von romanischer Glasmalerei im deutschen Sprachgebiet weiter nichts zu berichten, wenn ihre sonstigen Denkmäler spurlos verschwunden wären bis auf die Glasgemälde von St. Kunibert, dann würden diese farbensprühenden Mosaiken allein als unanfechtbarer Beweis für die Annahme genügen, daß damals, in der Zeit zwischen 1230 und 1240, nicht bloß eine von Frankreich durchaus unbeeinflußte Glasmalkunst in Deutschland geübt wurde, sondern daß diese Kunstweise auf einer Höhe der Vollendung stand, um die spätere Meister ihre Vorfahren beneiden durften. Selbst die auf ihren Vorrang so eifersüchtigen Franzosen wagen es nicht, unter dem unmittelbaren Eindruck dieser Meisterwerke ihre rückhaltlose Anerkennung zu verhehlen. Mit Recht rühmt Kolb[1] zu den farbigen Abbildungen eines Fensters und mehrerer, übrigens teilweise zeichnerisch und farblich nicht ganz genau wiedergegebener Bordüren, daß jene Fenster „vermöge ihrer musivischen Herstellung aus kleinen Glasstücken und der brillanten Farbenzusammensetzung von bestrickendem Reiz, von geradezu edelsteinartiger Wirkung" seien.

Wahrlich, wer diese farbenkühnen, lichtdurchwirkten Glasteppiche wiederholt und lange, bei verschiedener Beleuchtung, sei es in funkelndem Sonnenschein, sei es bei zerstreutem Tageslicht auf sich hat einwirken lassen, der kann sich diesem prächtigen Farbenzauber nicht verschließen; der Eindruck ist überwältigend. Die ausgedehnten Farbenflächen der Gewänder, durch andersfarbige Streifen belebt, die Bildgründe, denen mehrfarbige Streifenbündel das Gegengewicht halten, klingen mit den zerbröckelten Tönen der Umrahmung zu reizvoll abgeklärter Stimmung zusammen. Mit einer verhältnismäßig geringen Anzahl von Farbengläsern hat der Glasmaler von St. Kunibert sich beholfen. Ihre verschiedenen Stärkegrade und Abstufungen genügten zur Erzielung des einzig schönen Farbenspiels, dessen warmer Gesamtton das echt deutsche Gepräge der romanischen, von der gleichzeitigen Kunst unserer westlichen Nachbarn unbeeinflußten Glasmalerei zur Schau trägt. Die Glasgemälde von St. Kunibert stellen dem deutschen, dem kölnischen Kunstschaffen im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts ein glänzendes Zeugnis hervorragender Fähigkeit aus.

In der Tat tritt uns der Glasmaler von St. Kunibert als eine vollendete Kraft, als ein hochstehender Künstler entgegen, unübertrefflich als Meister der Raumkunst, ausgezeichnet in der Verteilung der Einzelheiten, erfahren in der Abwägung der gegenseitigen Verhältnisse zwischen Figur und Beiwerk, vorzüglich in der Erfindung und dem Aufbau der Gruppen. Aus der ganzen Anlage spricht berechtigtes Selbstbewußtsein eines auf der Höhe seiner Zeit stehenden Meisters. Der Urheber der Werkzeichnungen zu diesen Glasgemälden gehört zweifelsohne zu den besten der zeitgenössischen Maler. Er vereinigte großartige Erfindungsgabe mit verständnisvoller Ausdrucksfähigkeit, ungewöhnliche Formenkenntnis mit fein ausgebildetem Farbensinn. Was ihm ein mit der Geschichte der Heiligen vertrauter Kleriker aufgetragen, verstand er in lebendiger, anschaulicher Vortragsweise zu schildern. Der künstlerische Plan ist groß angelegt, dabei selbst auf scheinbar geringfügige Kleinigkeiten liebevolle Sorgfalt verwandt, wie die geschmackvollen Musterungen der Friese und Streifen bekunden. Trotzdem hat der Meister sich vorsichtig gehütet, sich in Kleinlichkeit zu verlieren.

Ungemein abwechslungsreich ist die Verzierung der Bänder und Streifen; Perlen in verschiedenen Größen mit kleineren Zutaten, geometrische Muster, Blattwerk in gebundener und lebendiger Form bieten eine wahre Fundgrube für kunstgewerblichen Schmuck. Richtiges Empfinden hat den Zeichner geleitet, durch derartige Bemalung der Borten ihre Trennungskraft zu verstärken, die Musterung je nach dem Zweck und dem Verlauf des Bandes zu gestalten und unter Umständen ungünstige Querteilungen sorgfältig zu vermeiden, weil dadurch der erstrebte fortlaufende Zusammenhang unliebsam gestört oder gar unterbrochen worden wäre. Blatt- und Laubwerk in Borten und Gründen sind geschmackvoll angeordnet, in günstigem Verhältnis zum tieffarbigen Untergrund. Die kleinmosaizierten Friese sind vollwertige Rahmen für die schlanken Gestalten der anmutigen Jungfrauen, die mit würdevollem Ernst aus den breiten Rundfenstern in das Gotteshaus herabschauen.

[1] H. Kolb, Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance. Stuttgart 1884. Tafeln 7, 8 und 13. Flüchtige Handzeichnungen bei Westlake; einiges bei Owen-Jones, Grammatik der Ornamente. London 1868. Tafel LXIX, 12, 17. — Racinet, Polychromatic ornament. Pl. XLIV, 15. — Eingehende Beschreibung der Glasgemälde von Ernst Weyden, Rückblicke auf Kölns Kunstgeschichte. Organ für christliche Kunst. XIV. Jahrgang, 1864. — Kurze Angaben bei F. E. von Mering, Versuch einer Geschichte der Kunibertskirche. Köln 1833. J. P. Bachem, Die St. Kunibertskirche. — Oidtmann, Die romanischen Glasmalereien in der Pfarrkirche St. Kunibert zu Köln. Zeitschrift für christliche Kunst, 1910, Sp. 199 u. f.

Die Andeutung der Gebäude durch Säulen und Dächer, wobei man bei der Bestattung des hl. Klemens den Bau als ein Abbild der ehemaligen Kirche auffassen mag, ist aus gleichzeitigen Handschriften bekannt, desgleichen die Verwendung zusammengeraffter Vorhänge als Bezeichnung von Innenräumen; an dem sonstigen Beiwerk, an Altären, Thronsesseln, Teppichen, Büchern sind ebensowenig besondere Fortschritte zu verzeichnen.

Ungleich besser dagegen als in den Buchmalereien sind Körperhaltung und Stellung der Personen. Hier verrät der Meister eine für seine Zeit staunenswerte Kenntnis des menschlichen Körpers. Die Bewegungen und Gebärden, bis zu einem gewissen Grade in einer damals nicht gewöhnlichen Vollendung der Natur abgelauscht, sind mehr zweckentsprechend, weniger gezwungen, allerdings manchmal übertrieben. Vor allem ist die Strichführung außerordentlich bestimmt. Mit geringen Mitteln verstand der Meister einige Abwechslung in die Gesichter zu bringen. Läßt auch der Ausdruck die Absicht mehr erraten, so sind immerhin nach dieser Richtung hin erfolgreiche Versuche angestellt. In dem Mienenspiel darf man ruhig ein ernstes, nicht ungeschicktes, häufig sogar überraschend gelungenes Streben nach Lebenswahrheit erkennen. Man betrachte beispielsweise den unverkennbar flehenden Zug in den Gesichtern der Stifter im Kunibertsfenster, die tatsächlich wahrnehmbare Ruhe im lockenumrahmten Antlitz des schlafenden Jünglings, das Staunen des erwachenden Königs, oder im Glasgemälde der Evangelienseite den ausdrucksvollen Kopf des hl. Bischofs am Altar (Abb. 25). Ungemein flott ward bei letzterem der Pinsel gehandhabt, mit einer Fertigkeit, wie sie nur einem erfahrenen, geübten Meister, einer tüchtig geschulten Werkstätte eigen sein konnte. Fürwahr, da bedarf es keiner überzeugenden Auseinandersetzungen.

Die Mehrzahl der Gesichter ist in festen, sicheren Strichen trefflich durchgeführt; aus den Augen leuchtet Leben; der Zeichner verfügte über eine scharfe Beobachtungsgabe; an den Augenlidern sind die Hautfalten nicht vergessen, die Nasenwinkel sind getreulich der Natur nachgebildet. Die Haartechnik bewegt sich in gewandter Pinselführung; nicht minder geschickt sind Nase, Lippen und Kinn gezeichnet; kurz, jeder Strich sitzt. Schon Weyden war das teilweise geglückte Bestreben des Malers aufgefallen, den Köpfen Verschiedenheit des Charakters und des Ausdruckes zu verleihen.

Das günstige Urteil über den Meister wird keineswegs durch die offenkundigen Mängel seiner Werke beeinträchtigt; mit den Fehlern ist die kindliche Auffassungsgabe, die beschränkte Darstellungsmöglichkeit der damaligen Zeit zu belasten. So wäre es ungerecht, den Künstler für die unklare Vorstellung von Raumtiefe verantwortlich zu machen; seine Fähigkeiten müssen vielmehr mit dem Maßstab seines Zeitalters gemessen und dementsprechend bewertet werden. Unter solcher Voraussetzung gebührt dem Schöpfer der Glasgemälde von St. Kunibert ein bevorzugter Platz in der Geschichte der deutschen romanischen Malerei. Angesichts derartiger Leistungen erscheint es überflüssig, nach dem Zusammenhang mit irgendeinem Miniaturisten zu suchen; umgekehrt sollte man nachforschen, welche Werke zu diesem begabten Maler in Beziehung zu bringen sind.

Vor den gleichalterigen Wandmalereien — ich verweise auf die St.-Johannis-Kapelle in St. Gereon — zeichnen die Glasgemälde von St. Kunibert sich durch vornehme Ruhe, durch ungleich größere Kraft aus, die, vielleicht von der Technik nicht ganz unbeeinflußt, doch in erster Reihe auf ein ganz anderes Können des Meisters hinweist. Welch' stolze Sicherheit, welch' edle Würde in den schlanken Einzelgestalten, die, ausgezeichnet durch ein gefälliges Ebenmaß der Formen, einigermaßen an die aus St. Maria am Wasen bei Leoben stammenden, jetzt im Germanischen Museum untergebrachten Gestalten der hl. Maria und Agnes erinnern, diese jedoch an künstlerischer Erfindung und Durchbildung übertreffen. Ist beim Mittelfenster in bezug auf die Raumgliederung das Höchste der Vollendung erreicht, so behaupten in den seitlichen Gruppenfenstern die Verteilung und Zeichnung der Figuren den Vorrang, aber überall findet sich die gleich tüchtige, künstlerische Handschrift.

Vielleicht haben sich mehrere Zeichner in die Arbeit geteilt, wobei jeder sein bestes Können einsetzte, der eine in der Darstellung des Menschen, andere in der Erfindung des Beiwerks. Man muß tatsächlich die Folgerichtigkeit bewundern, mit der sich der Glasmaler nicht nur seiner Zeitauffassung, sondern auch den technischen Bedingungen unterworfen hat. Gründlich geschult muß die Werkstätte gewesen sein, die unter Leitung und Mitwirkung dieses ungewöhnlich befähigten Künstlers dessen Gedanken in der Kunstsprache der Glasmalerei zum Ausdruck brachte.

Wenn Weyden seine Überzeugung dahin aussprach, „daß der Maler dieser Szenen ein gewandter, besonders in der Ornamentik vielerfahrener Miniaturist war, ein Meister in der Farbenharmonie der Totalwirkung", so bestätigte er mit dieser Meinungsäußerung nicht bloß die Tüchtigkeit der Leistung, sondern er bekräftigte gleichzeitig die zurzeit wohl unbestrittene Anschauung, daß die Vorlagen für alle Zweige der christlichen Malerei im Mittelalter mehr oder weniger gemeinsamen Zeichenstuben ihr Dasein verdankten.

* * *

Die hl. Cäcilia in St. Kunibert zu Köln.

Die Glasgemälde schmückten sicherlich längst vor der im Jahre 1247 unter Erzbischof Konrad von Hochstaden vollzogenen Einweihung die von dem Subdiakon Vogelo erbaute Kirche, denn der östliche Teil war zwei Jahrzehnte früher vollendet. Wenn wirklich Theodorich, Propst des Kunibertsstiftes, als Erzbischof Theodorich II. von Trier den Grundstein zur Kirche gelegt und schon 1226 vier Altäre derselben geweiht hat, dann dürfte dieser Umstand einen weiteren Anhaltspunkt für die frühere Altersbestimmung der Glasmalereien darbieten. Ein anderer Vermerk über die gleichzeitige Schenkung der um den Hauptaltar stehenden Marmorsäulen durch einen Bürger Constantinus wird allerdings von Weyden als nicht zuverlässig feststehend angezweifelt. Einige Glasfenster sind Schenkungen von Stiftsherren, denen der Ostbau eingeräumt war. Der einstige Bestand hatte furchtbar gelitten; die arg in Unstand befindlichen Fenster wurden im Jahre 1839 unter möglichster Schonung der alten Gläser nach Zeichnungen von Otto Mengelberg und Joseph Fay von dem Kölner Glasmaler Peter Grass mit den Mitteln der damaligen Technik in Ordnung gebracht. Nach eigener Angabe hat er „80 Quadratfuß fehlende Glasmalerei ergänzt[1]." In den 1850er Jahren wurden die zwei Fenster im nördlichen Kreuzflügel gereinigt und instandgesetzt, die im südlichen aus Resten zusammengestellt. Das mangelhafte Glas macht die nachträglichen Zutaten sofort kenntlich. Etwaige weitere Auffrischung dürfte erst nach gewissenhafter Aufnahme vorgenommen werden, damit auch keine Scherbe der geretteten Überbleibsel mehr verschwinden kann.

Heutiger Bestand: In der Nordwand des Querschiffs stehen die Standbilder der hl. Cäcilia und Katharina (Tafel IV. und V.).

Fries: Der rote Grund wird beiderseits von blauen und weißen Streifen eingefaßt; auf dem inneren weißen ein fortlaufendes Muster. Die leicht geschwungenen beperlten Blattstiele sind weiß, in den von hellen, stellenweise infolge der Patina gelblichen Binden gehaltenen Sträußen ein abwechselnd blaues oder gelbes Mittelblatt und zwei längere, grüne Blätter. Abb. 79, bei Kolb, Taf. 31, in etwas anderer Farbenangabe.

Abb. 79. Fries des Cäciliafensters

Um das innere Fenster, dessen Felder eine Breite von 75, eine Höhe von 58 cm haben, verläuft ein gelber Musterstreifen, begleitet von weißem Perlstab, an den ein rotes Band ansetzt. Der eigentliche Bildrahmen beginnt außen mit einem bemalten weißen Rand, daran schließt sich ein breiter blauer Streifen, endlich, getrennt durch weiße Perlchen, der rote Grund, der mehrmals durch weiße, zierlich berankte Einsätze belebt wird. Die zwischen beiden Borten bleibenden Zwickel sind grün.

Die hl. Cäcilia hält in der Rechten das erhobene Schwert, auf dessen weißer Klinge man die unverständlichen Buchstaben INCEFIV entziffert, in der Linken ein Buch mit Golddecke und rotem Schnitt. Der gelbe, grün umränderte Nimbus läßt den aus schwarzem Deckgrund herausgekratzten Namen der Heiligen hervorleuchten. Das Haupt ist leicht geneigt; das feine Oval des Gesichtes zeigt ernste, aber angenehme Züge.

. Der breit auffallende weiße Leibrock verhüllt die Füße; ein weißer, schwarz verzierter Gürtel umschließt oberhalb der Hüfte das grüne, mit rot eingefaßter, goldener Halsborte und goldenem Brusteinsatz geschmückte Kleid. Hellgelbe Querbänder, das untere mit gelb und rot abgesetztem Streifen besäumt, beleben den grünen Rock.

Zu den Füßen der Heiligen beten der Stifter und zwei Begleiterinnen, sämtlich von gelblichweißer Hautfarbe, Adelheidis, (Chr)istianus, Berta. Das Rot des Grundes hat sich bis zur Orangefärbung verändert. Der Stifter trägt anscheinend blauen Kapuzenmantel mit hellvioletter Kopfbedeckung; das ausdrucksvolle Gesicht ist ernst; die frei gelassenen Ohren sind gut durchgebildet. Die Stifterinnen tragen weiße Flachmützen mit Kinnbändern.

Reizend ist die Gestalt des nächsten, in den Ausmessungen gleich großen Fensters, die hl. Katharina[2]. Der in weiße Perlen gefaßte, tiefgelbe Schein nennt den Namen der ohnedies durch das violett

[1] Kölner Domblatt 1847, Nr. 35. — Peter Graß, 1813 zu Köln geboren, starb am 12. Dezember 1882 in Bonn; der gut veranlagte Meister würde bei richtiger Beratung Besseres geleistet haben.

[2] Farbige Abbildung bei Kolb; nach dieser in Lichtdruck bei Dr. Albert Kuhn, O. S. B., Geschichte der Malerei, S. 222. Einsiedeln 1909.

Abb. 80. Nach Kolb.

und weiße Rad kenntlich gemachten Märtyrerin. Eine weiße Krone ziert das fein geformte Haupt, dessen Haar, wie bei der hl. Cäcilia, von der bräunlich-gelblichen Farbe des Gesichtes, in flotten Konturen aufgemalt, beiderseits in aufgelösten Flechten auf die Schultern fällt.

Das weiße Untergewand mit Halsborte und Brusteinsatz von prächtig aufgelichtetem Rot, mit gleichfarbigem Ärmelbesatz an der eng umschlossenen Handwurzel, unterhalb der Brust von rotfarbener Schnur umgürtet, von zwei gelben Bändern durchschnitten, fällt glatt in langen Falten zur Erde und verdeckt mit breit ausladender Faltenmasse die Füße. Die Rechte rafft den in natürlichen Bogenfalten liegenden, mit grünem Band benähten gelben Mantel und umfaßt zugleich die grüne Palme. Der weiß gekleidete Priester mit rotem Kragen und rötlicher Ärmelborte ist ein Kanoniker an St. Kunibert, wo die Geistlichkeit gleich den Domherrn rote Chorkappen trug. Das weiße Spruchband ist ergänzt.

Den Bildgrund umschließt ein weißer Perlstab; es folgen ein grüner Streifen, eine gelbe Zierleiste und ein rotes Band, von dem blauen Hintergrund durch ein weißes Streifchen getrennt. Die Zwickel zwischen Perlstab und Wellenfries sind rot. Also auch hier die Anordnung ineinander geschachtelter Borten in reichem Farbenwechsel.

Der äußere Fries, rotgrundig, eingeschlossen von blauem Außenstreifen und einem gelben Zierband, ist ungemein prächtig. Die verschlungenen Bänder sind weiß, gleich den Rosettchen mit dem länglichen Spitzblatt; die Blätterpaare wechseln in den Farben Gelb, Blau und Grün (Abb. 81). Die Eckquadern, von den Friesstreifen eingefaßt, enthalten inmitten weißen Blattwerks je eine grüne, rot umränderte Rose.

Abb: 81. Borte des Katharinafensters.

Im Ostfenster des nördlichen Querschiffes ist nur der rotgrundige, 25 cm breite Fries gerettet worden (Abb. 82). An den weißen Rand legt sich ein gelbes Perlenband; der innere, in Kreuzmuster bemalte Streifen ist gelb. Das Blatt in der unteren Spitze der aus weißen Perlen gebildeten Kelchform ist rotviolett, das nächste blau, das äußere eingeschlagene grün.

In den beiden Stockwerken der drei mittleren Chornischen, unter der reichvergoldeten, bildgeschmückten Concha erstrahlen zwischen den vielfarbigen, golddurchsetzten Säulenbündeln herrliche Glasgemälde, deren Kleinmosaik das schillernde Farbenspiel der kostbaren Ausstattung vollendet und durch warme Lichtdämpfung der Gesamtstimmung des Innern erst die wahre Weihe verleiht. Wie prunkvoll muß der Altarraum gewirkt haben, als die Wandmalerei noch nicht verblaßt war, als die farbigen Flächen mit den leuchtenden Fenstermosaiken, die ihre ursprüngliche Kraft ungeschwächt erhalten haben, in vollem Einklang standen! Hier offenbart sich eine Farbenfreudigkeit, die wir in neueren Bauten schmerzlich vermissen[1]. Trotz der bedauerlichen Zerstörungen läßt ein Blick in den Chor die einstige Pracht und Herrlichkeit, den wunderbaren Farbenschmelz erraten, der ehemals über Fenster, Wände und Gewölbe ausgebreitet war.

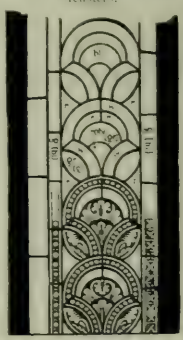


Abb. 82. Aus dem Ostfenster des nördlichen Querschiffes. Die in Klammern angegebenen Farben gelten für die Borte des mittleren unteren Chorfensters.

[1] Der Chor wurde in den Jahren 1856 bis 1859 durch den Kölner Maler Michael Welter ausgemalt.

Die hl. Katharina in St. Kunibert zu Köln.

In den unteren Fenstern, die eine Bortenbreite von 24 cm, Felder von 50 cm Breite und 63 cm Höhe besitzen, haben die Stürme der Jahrhunderte leider gar arg aufgeräumt. Auf der Evangelienseite steht eine Genossin der hl. Ursula. Das stark gezimmerte Schiff von gelber Farbe, an den weißen Schnäbeln mit einer Perlbinde geschmückt, eine Anspielung auf die Romfahrt der hl. Jungfrauen, zugleich eine Erinnerung, daß die hl. K o r d u l a sich anfänglich aus Angst im Schiff versteckt, dann aber doch reuevoll und beschämt den Peinigern gestellt hatte, trägt die ebenmäßige Gestalt der jugendlichen Märtyrerin; ein rot umsäumter, goldiger Schein umstrahlt ihr Haupt; eine rote Schnur hält das auf die Schultern wallende Haar zusammen. Die bläulichweiße Lanze mit weißem Schaft sowie der grüne Palmzweig zeugen von ihrem gewaltsamen Tod. Das weiße Band im Bildgrund ähnelt einem Wimpel. „S. CORDULA", melden die Majuskeln. Roter Besatz unterhalb der gelben Halsborte und ein gleichfarbiger Gürtel beleben den weißen Leibrock, grüne Querbänder das blaßviolette Obergewand. Das Haar, in schweren und leichten Strichen gezeichnet, läßt die Ohrläppchen frei; die Haarwellen endigen in reizenden Löckchen.

Die Gesichtsfarbe der Stifter ist gelblich; der langlockige, schnurrbärtige Mann trägt über dem weißen, am Ärmel grün ausgeschlagenen Rock einen stark gebräunten weißen Mantel, die Frau ein rotes Gewand. Eigenartig gestaltet ist der Bilderrahmen, zwei aus Bogen und Ecken gebildete Pässe, verbunden durch eine kreuzartig erweiterte Langbahn. Ein äußerer grüner und ein gelber gemusterter Streifen umrahmen den tiefblauen Bildgrund; die rote Außenfläche ist mit weißen Perlen abgegrenzt. Die geschickt in den engen Raum hineingepaßte Figur ist, abgesehen von dem etwas steif gehaltenen Arm, von tadellosem Ebenmaß; der Kopf wohlgestaltet; nur die Hände sind ein wenig verkümmert. Auf dem Gesicht scheint ein freundlich milder Ausdruck zu lagern. Tafel VI.

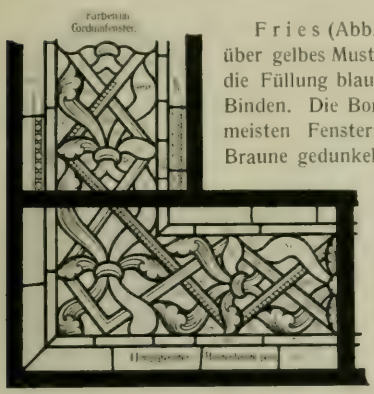


Abb. 83. Borte im Kordula- und im Ursulafenster

F r i e s (Abb. 83; bei KOLB, Taf. 7): weiße Perlen und blaue Streifen, gegenüber gelbes Muster mit grüner Begleitleiste; die Rauten bildenden Streifen weiß, die Füllung blau, der äußere Untergrund rot; die Blätterpaare weiß mit gelben Binden. Die Bordüre ist außerordentlich fein in der Farbenwahl; wie bei den meisten Fenstern ist das Weiß durch Alterskruste und Schmutz stark ins Braune gedunkelt. Auf dem unteren gelben Friesstreifen liest man die Namen MARCWA(NUS), vielleicht verstümmelt, und CORDULA. Marcmannus ist ein in Kölner Urkunden des 12. und 13. Jahrhunderts geläufiger Name. Propst Theoderich vom Stift St. Kunibert (1197—1216), überließ einem Marcmannus Haus und Hof an St. Kunibert.[1]

Im m i t t l e r e n Chorfenster ist nur die Borte übriggeblieben; ihr Glasschnitt deckt sich fast genau mit dem Muster im Ostfenster des nördlichen Querschiffs. Blaue Streifen begrenzen den roten Grund; die Bogen sind weiß, die eingeschlagenen Blätter gelb; das Blatt in der Spitze der Kelchform ist grün. Die blau gefaßten Eckquadern bergen einen gelben Löwenkopf mit weißem Gebiß, weiß eingebleiten Augen und roter Zunge.

Auf der Epistelseite steht die hl. U r s u l a, eine den anderen durchaus ebenbürtige Erscheinung; der weiße Schaft des Pfeils ist leicht vergoldet, die Spitze gelb, die weiße Palme flott gezeichnet. Über dem weiß gekrönten, gelb umscheinten Haupt eine segnende Hand; die grüne Ärmelborte ragt aus einem weißen und roten Bogen herab; ein goldener Strahl trifft den Scheitel der Heiligen. Gesicht und angebleites Haar sind gelblich-fleischfarben. Die Füße, in lichtgelben, schwarz bestickten Schuhen, stehen auf einem tiefgelben Löwen über grünem, welligem Boden. Tafel VI.

Bei dem Stifterpaar stand einst die Unterschrift: BLIDA. LUDWIDUS. ILLO. R. Ein Ludewicus et uxor sua Blida erscheinen in den Urkunden des Niederichschreines, zuletzt, als sie einem gewissen Wilricus Haus und Hof verkauften[2]. Die Frau trägt die bekannte Kopfhülle und weißes Kleid mit rotem Mantel; der Mann mit langsträhnigem Haar in gleicher Farbengebung. Der faltenreiche Leibrock ist weiß, fast ganz von der warmgrünen Tunicella und dem roten Mantel verdeckt. Eine gelbe, unten weiß besäumte Halsborte, ein gelber Schnallengürtel mit lang überschießendem Ende, drei weiße Querbänder, endlich eine gelbe Ranke mit rotem Perlensaum beleben das grüne

[1] Niederichschrein 13, I, 28.

[2] 13. II, 8: Ludewicus et uxor sua Blida vendiderunt domum et aream in oposita parte domus civium W i l r i c o et uxori Aleidi.

Kleid, dessen enge Ärmel am Gelenk mit gelbem Besatz endigen. Den Mantel schmücken zwei breite Goldborten. Die Zwischenräume zwischen dem gelben Rahmen des blauen Bildgrundes und dem roten, von weißen Perlen begleiteten Streifen sind leichtgrün.

Fries: Außen weiße Perlen, roter Streifen, innen weiße Ranke, dann rote Leiste. Die Füllung

Abb. 84.

gleicht der Borte des Kordulafensters; die Unterlage ist blau, das Innere der Rauten grün; die Binden der weißen Blätter gelb.

Der figürliche Teil dieses Fensters ist außerordentlich lebhaft und ansprechend in der Farbengebung; im Fries treten grün, weiß und blau hervor, wirksam zurückgedrängt durch rot und gelb.

Die Südwand des südlichen Kreuzarmes bewahrt im ersten Fenster eine prachtvolle Bordüre[1]; weiße Ränder, verstärkt durch blau, begrenzen die rote Fläche, auf der die weiße Ranke mit den gelben Blättern und dem von blauer Rosette ausgehenden grün-weiß-grünen Dreiblatt sich vorteilhaft abhebt.

Abb. 85.

Im zweiten Fenster besäumen weiße Streifen mit blauer Perlenkette den roten Grund, auf dem Sträuße von weißen und grünen, seitwärts strebenden Blätterpaaren und von aufrechten, in blau und gelb wechselnden Blättern sich aufeinandertürmen[2].

Der dritte Fries[3] ist ebenfalls steifer als die übrigen; weiß, begleitet von blau, umschließt die rote Unterlage, auf der in der Mitte blaue und gelbe, seitlich weiße und grüne Blätter, nach unten umgebogen, einfach übereinandergeschoben, abwechseln.

Abb. 86.

Im Ostfenster des südlichen Querschiffs ist das gut geratene kraftvolle Standbild des Täufers von einer neuen Borte umrahmt. Der ausdrucksvolle markige Kopf umwallt von welligem Haar und spitzem Bart, zeigt ernste Züge; der strenge Blick ist leicht seitwärts gerichtet. Der gelbe, weiß umperlte Schein trägt den Namen S. JOHANES BAPTISTA. (Abb. 34.) Unter dem mit weißer Schließe geknüpften grünen, mit rotviolettem Pelz ausgeschlagenen Mantel ein gelbes, mit härenem Gürtel geschürztes Untergewand. Die weiße Scheibe mit dem Lamm ist gelb umrahmt. Auf der neuen Bandrolle die Aufschrift „ECCE AGNUS DEI ECC. Q. TOL'T". Der Heilige steht mit nackten, hängenden Füßen auf rotviolettem, braungelbem und grünem Hügelboden.

Der kniende Priester, laut neuer Beischrift

Abb. 87.

[1] Abb. 84 und 85, bei KOLB, Tafel VII, 2; Breite 28 cm.

[2] Abb. 86, bei KOLB, Tafel XIII, 2.

[3] Abb. 87, bei KOLB VII, 3; 32 cm breit.

Abb. 88. Johannes der Täufer im südlichen Kreuzarm.

S. Kordula und S. Ursula in St. Kunibert zu Köln.

Francis scolasticus, in Weiß mit rotem Almucium und rotviolettem Ärmel, hält ein teilweise erneuertes Band mit einer Doppelreihe unvollständiger Worte: SIS MIHI (AUXILIUM, SIS) VITA SAL. MORIENT. Agne De(i peccata tollit b)aptisans preit iste. Der Kopf des Stifters ist kurz geschoren; eine schöne Adlernase ziert das ausgeprägte Gesicht. (Abb. 26.)

Ein rotes Band, von blauem Bildgrund durch weiß getrennt, bildet die Einfassung, daran setzen sich grüne Zwickel und ein am Eisen entlang laufender gelber Musterstreifen.

Hochchorfenster. Wahre Prachtleistungen sind die Glasgemälde der oberen Chornischen. Das Hauptchorfenster[1] ist wundervoll in der Anordnung, großartig in der Farbenpracht, ungemein reich an geistigem Inhalt. Das farbensprühende Mosaik erzählt die wichtigsten Begebenheiten des christlichen Glaubens, die Verkündigung, die Geburt, die Kreuzigung, die Auferstehung und die Himmelfahrt, geschickt in Zusammenhang gebracht mit dem Stammbaum Jesse, der sich als Leitgedanke über die ganze Fläche zieht, wobei Propheten und Engel Schriftrollen tragen, die bezügliche Stellen aus dem Alten und Neuen Testament erkennen lassen. Das Rankenwerk, Zweige des vom schlafenden Jesse ausgehenden Baumes, verbreitet sich in gefälligen Windungen, in weichem Fluß der Linien über die ganze Fläche, während die kräftigeren Äste sich zu Umrahmungen für die Bilder verschlingen und mit ihren Blättern die Zwischenräume geschmackvoll ausfüllen. Angesichts solcher

[1] Abbildung in Monographie de la cathédrale de Bourges von CH. CAHIER und A. MARTIN. Etude XII, Fig. H, S. 295. – In Farben bei S. BOISSERÉE, Denkmale der Baukunst am Niederrhein, 1847, Tafel 72; in großem Maßstab im Germanischen Museum zu Nürnberg. Die umfangreichen Ergänzungen erklären die auffallenden Abweichungen, die in zeichnerischer und farblicher Hinsicht zwischen der Farbenaufnahme des Verfassers und den vielfach wieder unter sich grundverschiedenen Nachbildungen WELTERS und bei BOISSERÉE bestehen.

Abb. 89. Hauptchorfenster in St. Kunibert zu Köln. Nach Welter.

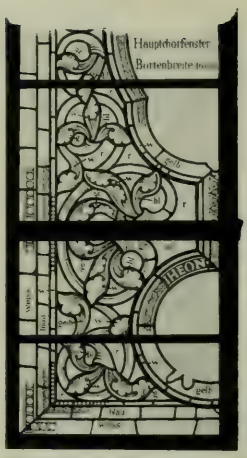


Abb. 90. Fries am Hauptchorfenster.

Meisterschaft durfte WEYDEN dieses Kunstwerk getrost den vorzüglichsten Miniaturen der altkölner Schule aus dem 13. Jahrhundert an die Seite stellen, vor allem die sorgfältige, von künstlerischem Bewußtsein beseelte Ausführung durch einen für seine Zeit gewandten Zeichner hervorheben.

Überaus fein ist der einrahmende Fries, grüne Ranken mit verschiedenfarbigem Laub in weiß, gelb und blau auf rotem Grunde, eingefaßt von zwei Gruppen farbiger Zierleisten; außen begleiten ihn ein weißes Perlenband, ein blaues Rankenmuster und eine dünne weiße Perlenschnur; nach innen begrenzen ihn eine schmale weiße Leiste und ein gemusterter gelber Streifen, die, vereint, in die Borte einspringende, paßförmige Ausbuchtungen, Halbrahmen bilden.

Um die Mittelfelder läuft ein weiteres Farbenbündel, eine weiße Außenleiste, ein roter, ein weißer gemusterter und ein grüner Streifen, deren Einbuchtungen blaugrundigen Raum für die Prophetengestalten mit den erklärenden Schriftrollen abschließen. Innerhalb dieses Farbenbandes wächst auf rotem Felde der Stamm empor, aus dessen grünen Zweigen auch weiße und gelbe Stengel mit blauen, weißen, gelben, weniger grünen Blättern hervorsprießen, die jedoch für Propheten- und Apostelköpfe, Engel und Stifter Platz frei lassen. Ein gelbes Zierband trennt die grünen Stengel von den blauen Bildgründen.

Auch bei diesem Fenster ist die Gesichtsfarbe weißgelblich. Im unteren, fast ganz erneuerten Teil liegt auf gelbem Ruhebett der schlafende Jesse in weißem Leibrock und blauem Gewand auf gelbem Kissen. Beiderseits auf grünem Felsen als Sinnbilder der Evangelisten die vier Paradiesesflüsse, Jehon, gelb, von weißem Tuch umhüllt, mit violettem Krug, Nigris (so!), violett in weißem Gewand mit gelbem Krug, Tigris in den Farben des Jehon, Fison gleich dem zweiten Flußgott.

Die neue Verkündigung, technisch und zeichnerisch mangelhaft, ist mißlungen, abweichend von dem WELTERschen Entwurf und von der BOISSERÉEschen Zeichnung; das gleiche gilt für die seitlichen Engel; vor dem Ave liest man die Jahreszahl 1839.

Der erste Prophet, laut Aufschrift auf dem Rahmenstreifen Ysaias, in grünem Rock und violettem Mantel, wie die übrigen gelb umscheint, zeigt auf dem Spruchband die Worte EGREDIETUR VIRGA DE RADICE JESSE; ihm entspricht auf der rechten Seite in gleicher Farbengebung Habakuk mit dem Satz DEUS AB AUSTRO VENIET; er stimmt weder mit der BOISSERÉEschen Farbenangabe noch mit der WELTERschen Zeichnung.

Abb. 91. Aus dem Hauptchorfenster in St. Kunibert.

Im zweiten Fach, von gelber Ranke umschlungen, kleine Prophetenbrustbilder in blauer, grünärmeliger Gewandung, der rechte in blauem Kopftuch, der linke in weißer Hülle. Die Geburt wurde gemeinschaftlich 1839 von den damals noch sehr jugendlichen Malern OTTO MENGELBERG und JOSEPH FAY entworfen. Die hl. Jungfrau ruht auf weißem Lager; Kopf- und Schultertuch sind rot, das Kleid gelb. Die Krippe ist gelb mit roter, grün geränderter Vorderwand; der gelbe Schein des Kindes ist grün bekreuzt. Zu Füßen des Lagers hockt in weißem Judenhütlein und violettem Rock der hl. Joseph; der Ochse ist rot, der Esel violett. Über das Medaillon beugen sich zwei lockige Engel in gelben, grünärmeligen Gewändern, die Flügel halb violett, halb weiß gefiedert. Die Majuskeln der Bänder bringen den abgekürzten Jubelgesang GLORIA IN ECELS . ., rechts ET TERA PAX OMIB. — Ezechiel in grünem Leibrock, gelbem Gewand und violettem Überwurf, trägt den Spruch DOMINUS SOLUS INGREDIET. PER EAM, AMOS, in weißem Untergewand, grünem Rock und violettem Mantel auf seiner

Rolle die Worte IN DIE ILLA STILLABUNT MONTES. Vor Ezechiel, links, steht auf grünem Hügel verstümmelt der Täufer in gelbem Leibrock und grünem Mantel, ECCE AGNUS DEI E. Q. TO. Zu Amos gesellt sich Aaron in grünem, gelb besäumtem Rock und gelbem Mantel; die violetten Schuhe stehen auf grünem Boden; sein Haupt bedeckt ein gelber, weiß ausgeschlagener Priesterhut. Aus dem gelben Altartisch sprosst der grünende Stab mit gelben Zweigen und roter Spitze hervor.

Unterhalb der von gestrecktem Achtpaß umrahmten Kreuzigung sieht man die Oberkörper des flehenden Stifterpaares, den Mann in gelbem Rock und grünem Mantel, die Frau weiß mit der üblichen, runden Flachmütze und Kinnband; irrtümlich hat man ihr violette Flügel angebleit. Den Kopf des Erlösers drückt, der Entstehungszeit entsprechend, keine Dornenkrone; der gelbe Nimbus ist weiß bekreuzt. Das Kreuz wird aus dem grünen Stamm gebildet, der Querbalken durch schräg nach oben wachsende, weiße, beperlte Äste. Zur Rechten des Gekreuzigten fängt die Ecclesia in goldenem Kelch das rot eingebleite Blut der Seitenwunde auf; eine goldene Krone bedeckt ihr Haupt; ein weißes, im unteren Drittel mit gelbem Zierband besticktes Gewand umschließt den schlanken Körper, teilweise verdeckt vom violetten Überwurf. Diesem Sinnbild der christlichen Kirche steht ein Weib in weißem Kleid, den Kopf mit dem violetten Mantel umhüllt, in der Rechten einen weißen Beutel haltend, in der Linken die Gesetzestafeln emporhebend, das Antlitz vom Kreuze abgewandt, die Synagoge gegenüber. Das Schriftband Johels lautet DNS DE SVON RUGIET. O. DE ISL †; Fußboden und Rock grün, Mantel gelb. Sein in Grün und Violett gekleideter Nachbar trug auf dem verwischten Band die Fortsetzung IERUSALE DABIT VOCE SUA. Rechts außen zeigt Ageus in grünem Kleid mit gelbem Obergewand die Schriftstelle ECCE VENIET DESIDERATUS CUNCTIS. Vor ihm das Opfer Abrahams; der Patriarch, in weißem Leibrock, violettem Überwurf und ebensolchen Schuhen auf gelbem und grünem Boden, hat das weiße Schwert mit blauem bekreuztem Knauf erhoben, um seinen Sohn zu schlachten. Das Gewand Isaaks ist gelb; auf der Klinge unverständliche Buchstaben. Die aus den Wolken ragende Hand mit rotem, am Gelenk gelbem Ärmel, gebietet Einhalt; oben rechts auf grünem Grund eine weiße Wolke.

Bei der Auferstehung steigt der Heiland, umstrahlt von gelbem, grün bekreuztem Nimbus, in violetter Gewandung, den gelben Stab mit rotem Kreuz und Fahnentuch in der Linken, aus dem gelben, rotgeränderten, auf der Vorderfläche grün marmorierten Grab. Beiderseits erscheinen in Weiß und Grün gekleidete Engel, deren violett und weiß beschwingte Flügel den Auferstandenen gleichmäßig umgeben. Auf dem grünen Boden schlafen die Wächter, der linke in blauem Ringelpanzer, rot umgürtet, vor einem gelben Schild, der rechte in weißer Kettenrüstung. Rechts entsteigt Jonas in Weiß und Violett dem weißen Rachenschlund des aus grünen Wellen sich erhebenden Fisches, das dritte Vorbild aus dem Alten Bunde. Der Prophet Naum, grün und violett gekleidet, verkündet den Spruch ECCE SUP. MONTES PEDES EV(ANGELIZANTIS), gegenüber Micheas in Grün mit violettem Mantel ECCE DNS EGREDIETUR DE LOCO SUO. Vor ihm sieht man König David mit weißer Krone; Toga und Schuhe sind violett, die verzierte Tunicella ist grün; von dem gelben Gürtel zur gleichfarbigen Borte läuft ein roter Streifen; auf der Rolle die undeutliche Inschrift TERRA TREMUIT . . . DUM EXSURGERET. .

Den Gipfel des Stammbaumes krönt, von langgestrecktem Vierpaß umrahmt, der segnende Weltheiland in weißer Tunika und violetter Toga, in der Linken, deren Handgelenk von gelblichem, besticktem Ärmel umschlossen wird, hebt er die Hostie mit dem Kreuzzeichen empor. Ernsten, ruhigen Blickes schaut Christus in die Ferne, das Haupthaar in der Mitte gescheitelt, den Bart leicht gespalten, umstrahlt von gelber, rot bekreuzter Scheibe. In ihm vereinigen sich die Silberstrahlen der sieben stahlblauen Tauben. Seitwärts schweben huldigende Engel, der erste weißflügelig in grünem Kleid und violettem Mantel, sein Schriftband verkündet TRONVS TUUS DS. I. SECULUM; der zweite, ebenfalls in Grün, mit weißem Überwurf, ist rot und weiß beschwingt; seine Rolle ist verwischt. Ihnen entspricht in den Farben das Gegenpaar, von dem der innere einen unleserlichen Spruch, der äußere die Worte TU SOLUS ALTISSIMUS zeigt.

Auf dem Teppichgrund sind von zwei Apostelgruppen nur Köpfe und zwei Arme sichtbar, links gelb, rechts grün. Die Einfassung der Prophetengestalten schließt sich im Fensterbogen zum Kreis als Rahmen für das Brustbild Gott Vaters, dessen würdevolles Antlitz, von gelbem Schein mit rotem Kreuz umgeben, die Züge des Sohnes trägt; über das grüne Untergewand legt sich ein violetter Mantel. Dem unteren Kreisabschnitt schmiegt sich in leichtem Schwung, an den Enden von Gott Vater gehalten, ein weißes Spruchband an mit der Offenbarung HIC ES(T) FILIUS MEUS DILEC.

Grundverschieden in der Anlage und Raumausfüllung sind die seitlichen Hochchorfenster[1]. Taf. VII.

[1] Farbige Nachbildungen der drei Chorfenster von Michael Welter im Denkmälerarchiv zu Bonn. Vielleicht sollten sie als Unterlage für eine damals beabsichtigte Instandsetzung dienen.

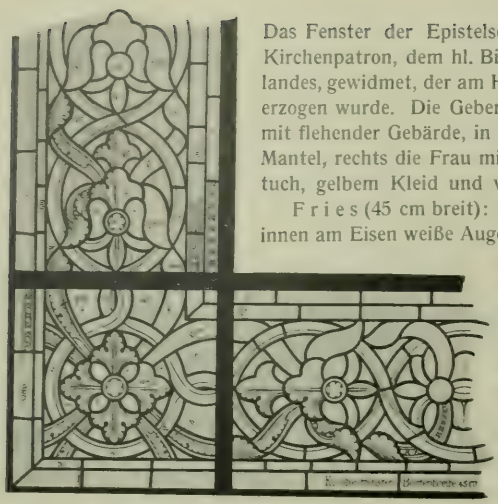


Abb. 92. Borte des Kunibertfensters.

Das Fenster der Epistelseite, Felderhöhe 86 cm, Breite 105 cm, ist dem Kirchenpatron, dem hl. Bischof K u n i b e r t, einem edlen Sproß des Moselandes, gewidmet, der am Hofe des fränkischen Königs Dagobert in Austrasien erzogen wurde. Die Geber der frommsinnigen Schenkung, links der Mann mit flehender Gebärde, in Rock und Mütze von violetter Farbe und in grünem Mantel, rechts die Frau mit bittend erhobenen Händen, in weißem Kopftuch, gelbem Kleid und violettem Überwurf, sind nicht genannt.

F r i e s (45 cm breit): außen ein weißer Perlstab nebst blauem Streifen, innen am Eisen weiße Augen und grünes Musterband; die Ranken auf dem roten Grund weiß; die mittleren blauen Rosetten mit weißem Dreiblatt; die seitlich strebenden Blätterpaare blau und grün, die schräg verlaufenden gelb mit grünem oder blauem Umschlag, das nach oben gerichtete Blatt grün, das nach unten gelb (Abb. 92; bei Kolb, Taf. XIII, 1).

Die Fassung der fünf Bilder zieht sich unter Zugrundelegung der aus Bogen und Ecken bestehenden Pässe ununterbrochen durch das ganze Fenster. Dieser Rahmen ist rot, außen von einem Perlstab, innen von einem blanken Streifen weiß gerändert. Durch die seitlichen Lücken ziehen sich ein äußeres gelbes und ein inneres grünes Zierband.

Die Gesichtsfarbe ist durchgehends gelblichweiß; die Heiligenscheine sind gelb.

Das erste Bild erzählt die wunderbare Erscheinung im Schlafgemach des Königs Dagobert, das der Herrscher mit dem von ihm hochgeschätzten Jüngling teilte. An gelber Stange hängt die weiße Ampel mit roter Flamme. St. Kunibert schläft auf gelber, weiß gedeckter Lagerstätte, in violettem Kleid unter grüner Decke. Der erwachte König, kenntlich an der gelben Krone, in violettem, goldverbrämtem Gewand, ausgestreckt auf einem gelben, weiß gespreiteten Bett, schaut staunend auf den himmlischen Lichtschein, der in weißem Strahl auf das Haupt des Heiligen herabfällt. Kissen und Decke sind grün, letztere mit dreifacher, roter Rankenborte bestickt.

Im zweiten Bild nimmt Kunibert herzlichen Abschied vom Hofe, um sich dem geistlichen Stande zu widmen. Der König, mit perlengeschmücktem Goldreif gekrönt, in grünem, weißärmeligem, am Gelenk violettem Gewand und rotem Mantel, an den Füßen hellviolette Schuhe, sitzt auf gelbem Thron; den Sockel deckt ein grüner Teppich.

Der eine Höfling, in weißem Leibrock und grünem Obergewand, violett beschuht, stützt die Rechte auf den weißen Knauf des in violetter, weißumwickelter Scheide steckenden Schwertes. In lebendiger Bewegung umarmt Dagobert den in weißem Rock mit violetten Ärmeln und gelbem Mantel gekleideten,

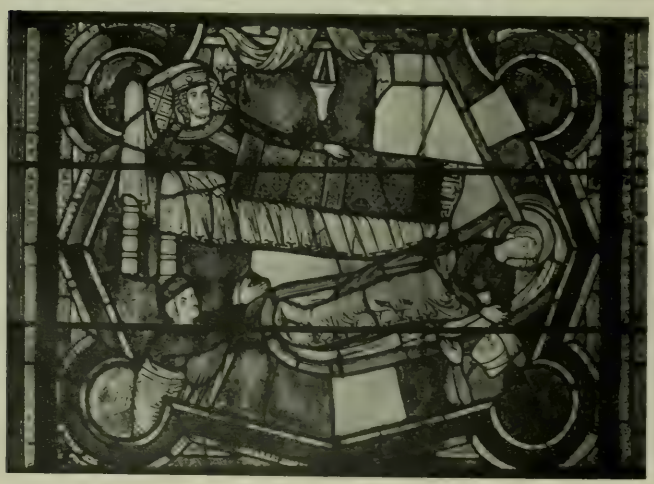


Abb. 93. Aus dem Kunibertfenster. Die Erscheinung im Schlafgemach des Königs.

Abb. 94.

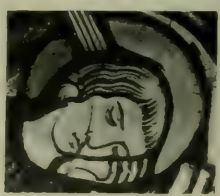
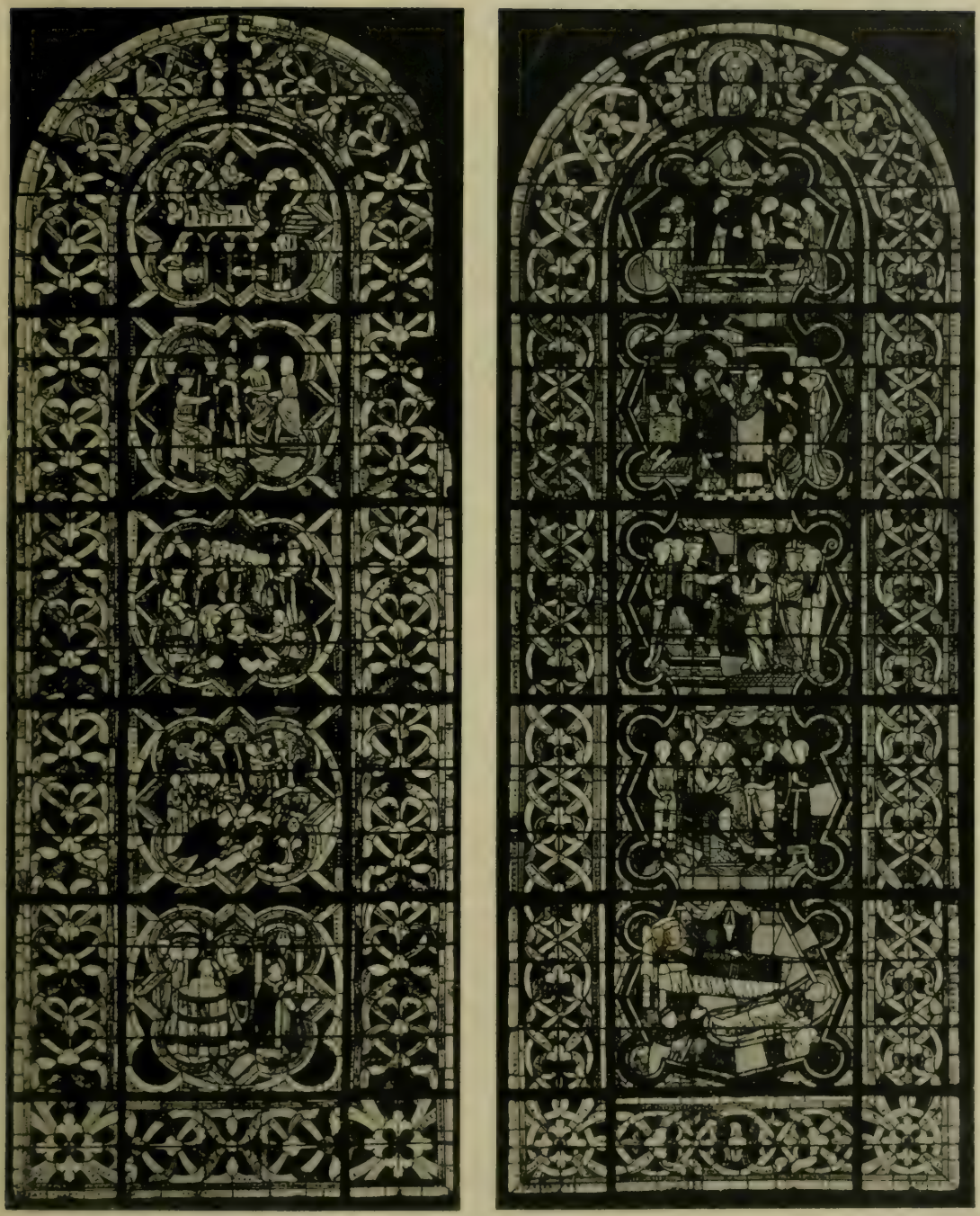


Abb. 95.



Die seitlichen Chorfenster in St. Kunibert zu Köln. Links das Leben des hl. Klemens, rechts die Geschichte des hl. Kunibert.

violett beschuhten Liebling; dessen älterer Begleiter in gelber Mütze, violettem Gewand und grünem Mantel; der jüngere in violettem, goldgesäumtem Überwurf, umgürtet mit weißem Riemen, bewaffnet mit violett-weiß umwickeltem Schwert; die Stange des weißen Vorhanges gelb.

Abb. 96. Der Abschied Kuniberts vom König.

Das dritte Bild zeigt die Rückkehr Kuniberts zum Könige und wahrscheinlich die Verleihung eines Amtes, vielleicht der bischöflichen Würde an den Trierer Erzdiakon. Eine gelbe Stange mit weiß und grünem Behang bezeichnet den Saal des Palastes. Dagobert, in grüner, goldbestickter, weißärmeliger Tunika und roter Toga thront auf gelbem Sessel mit weißem, in gelbe Lilienspitze endigendem Zepter. Auf dem aus einer roten, weißen, rot-violetten, weißen Platte sich aufbauenden Sockel ein grüner Teppich. Der Träger des roten, weißumwundenen Schwertes ist violett gekleidet, grün beschuht. Kunibert nebst Begleitung stehen auf grünem Teppich. Der Heilige trägt über dem weißen Diakonengewand das rote Almucium. Der Bischof, in goldbestickter, weißer Mitra, grünem, am Halse goldbordiertem Chormantel, violetter, gelb gesäumter Tunicella über der Albe, legt dem Heiligen die Hände auf; ein Diakon, gleich dem Bischof in gelben Schuhen, in Albe und rotem Almucium, hält den Hirtenstab. Ob es sich um die Übertragung des Erzbistums Köln handelt, ist fraglich, doch wahrscheinlich, denn die nächste Begebenheit spielt sich in St. Ursula zu Köln ab.

Dieses Bild mag dem Meister nicht geringe Schwierigkeit verursacht haben, nämlich die Vorführung des Wunders, wie eine weiße Taube dem Kunibert bei dem hl. Meßopfer das Grab der königlichen Jungfrau offenbart. Zwischen grünen, weiß umwundenen Säulen mit weiß-gelben Kapitälen und roten Plinten spannt sich ein gelb geperlter Bogen, hinter dem auf weißem Mauerwerk ein blauer Perlstab verläuft. Rechts erscheint ein rotes Dach mit gelbem Außenrand, links, zur Kennzeichnung des Chorbaues etwas erhöht, über weißgrünlichem Mauerwerk, ein violettes Kuppeldach mit gelber Spitze. Die grüne Platte des violetten, gelbrandigen Altartisches wird teilweise durch das weiße Damasttuch verdeckt. Neben dem gelben Leuchter mit roter Flamme ein goldenes Kreuz auf violettem Dreifuß, im goldenen Kelch die bekreuzte Hostie. An das weiße Schultertuch schließt sich die rote, goldgefaßte, vorn grün durchzogene Kasel. Die grüne Tunicella ist gleich der Stola in Gold gestickt; die Schuhe sind violett. Der Heilige schaut, die Hände zum Gebet erhoben, hinauf zu der segnenden Hand, deren gelber Ärmel aus einer grünen und roten Wolke hervorragt. Die weiße Taube fliegt auf die violette, gelb umränderte Deckplatte der Tumba nieder, deren Wandung sich in rot, gelb und grün aufbaut; der Diakon in dem prächtig gelben, breit rot gesäumten Gewand hebt staunend die Hände. Hinter ihm kniet ein Mann in gelbem Rock, grünem Mantel und gelber Kappe. Dabei steht ein anderer in violett mit grünen Ärmeln, dahinter eine Frau in weiß mit grünem Überwurf; weitere Köpfe vervollständigen die andächtige Gemeinde. Der Fußboden ist schwarz und weiß gequadert; einzelne Fliesen scheinen Buchstabenzeichen zu tragen.

Gut empfunden ist die Bestattung des Heiligen, der, ohne Nimbus, geschmückt mit dem Pallium und goldbestickter Mitra, von zwei Diakonen in gelber Gewandung, einer in rotem Almucium, beigesetzt wird. Die Kasel ist rot, die Tunicella grün mit Goldstickerei, die Fußbekleidung gelb. Die Tumba ist in zweierlei Grün marmoriert, ihre Außenwand gelb. Ein Priester in grünem Pluviale, die Ärmel der Albe mit Gold durchwirkt, liest am Kopf der Leiche die Gebete; ein Diakon in rotem Almucium hält an gelbem Henkel den violetten Weihwasserkessel; ein zweiter Priester in roter, grün ausgeschlagener Chorkappe, die Albe mit gelben Aufschlägen verziert, schwingt das goldene Rauchfaß; ein dritter in grünem Chormantel, steht zu Füßen des Toten und hält, den Kopf schwermütig in die Hand geschmiegt, ein goldenes Tragkreuz auf weißer Stange. Während die Geistlichkeit der Leiche die kirchlichen Ehren erweist, tragen zwei Engel in weißen, goldbe-

Abb. 97.

Abb. 98. Borte des Klemensfensters.

stickten Gewändern und violettem Überwurf, auf einem weißen Tuch die jugendliche Seele des heiligen Erzbischofs in Gestalt einer Büste empor zum himmlischen Erlöser; im Nacken das rote Almucium; unter dem grünen Mantel ein gelbes Kleid. Im Bogenscheitel erscheint, umrahmt von dem weißen und grünen Friesstreifen, das Brustbild des segnenden Heilandes in weißer Tunika und grüner Toga mit einem roten Buch; der Goldschein rot bekreuzt.

Fenster der Evangelienseite (Felder 89 cm hoch, 98 cm breit): Die Glasgemälde schildern die Geschichte des hl. Klemens, der, ein eifriger Schüler des hl. Petrus und Paulus, im Jahre 88 den päpstlichen Stuhl bestieg. Eigentlich gehören diese Bilder auf die Epistelseite, da dem ersten Patron der Kirche, dem hl. Kunibert, dieser Platz zukam. Möglich, daß man das Andenken des hl. Papstes, dem schon der Altersvorrang gebührte, besonders auszeichnen wollte, denn ihm zu Ehren hatte der hl. Kunibert, um 624 als Erzbischof nach Köln berufen, am Standort der jetzigen die unscheinbare Kirche durch eine größere ersetzt. Das mit dem Gotteshaus verbundene Chorherrnstift wechselte nach der Heiligsprechung des im Jahre 663 gestorbenen Heiligen den Namen und hieß fortan St. Kunibert.

Fries (50 cm breit): Abbildung 98; bei Kolb, Tafel XIII, 3, zeichnerisch und farblich ungenau. Außen ein weißes Perlenband mit grüner Rankenleiste, innen weiße Perlen mit blauen Musterstreifen als Abschluß des roten Grundes; die langstieligen Blätterpaare sind weiß mit blauem oder (die beperlten) gelb mit weißem Umschlag; die mittleren Blätter sind grün, weiß, grün, die seitlich nach unten strebenden in der inneren Reihe grün, in der äußeren blau.

Die blauen Bildgründe sind von einem gelben Rankenband und einer grünen Leiste eingerahmt; außerdem werden sie von einem gemeinsamen weißen Rankenstreifen umfaßt; der rote Zwischenraum wird durch blaue Scheiben unterbrochen. Am Eisen läuft ein gelber Perlstreifen; die kleinen Zwickel sind blau.

Die Erzählung beginnt mit der Taufe des Heiligen. Während links das hl. Sakrament gespendet wird, bringt rechts ein hl. Bischof, wohl einer der Apostelfürsten, das hl. Meßopfer dar. Weiße Säulen mit gelben Kapitälen und Flachbögen, überragt von weißen Giebeln, bedeuten die Kirche, eine weiße Ampel die Gotteslampe; die Wandung des weiß gedeckten Altars, vorn gelb, seitlich blau gemustert, wird von einem roten Perlenband durchzogen; Altarkreuz und Kelch sind gelb. Ein hl. Bischof, jedenfalls der nämliche Apostelfürst bringt das hl. Opfer dar. Die Kasel ist prachtvoll purpurrot, die Tunicella grün mit breiter Goldborte, das Schuhwerk gelb. Gleiche Gewandung trägt er bei der Taufhandlung; das Becken, innen grün, außen weiß, ist von drei gelben Reifen umwunden. Der hügelige Erdboden ist grün in zwei Tönen und violett. Der Zeuge rechts in dunkelgelbem Kleid, der andere in grünem Rock und blauem Gewand, in roten Schuhen; sie halten die Kleider (oder Tücher) des Täuflings. Im Hintergrunde eine weitere Person in violettrotem Kleid und weißer Kopfhülle.

Abb. 99. Taufe des hl. Klemens.

Richtige Reihenfolge der Ereignisse verlangt den Austausch der beiden nächsten Felder; die Verurteilung steht irrtümlich an dritter Stelle. Kaiser Trajan, ergrimmt über die Ausbreitung des Christentums, verlangte von Papst Klemens, daß

Abb. 100 Klemensfenster. Die wunderbare Gebetserhörung.

er den römischen Göttern opfere. Seine Weigerung hatte die Verbannung nach dem Chersonnes, der heutigen Krim, zur Folge. Rote, gelb bekrönte Säulen tragen den roten Baldachin; eine goldene Spitze ziert die weiße Kuppel; grüner Teppich bedeckt den Sockel. Der Kaiser, mit goldener Krone und weißem Zepter, trägt über der goldverbrämten Tunika eine violette Toga. Der Papst wird von zwei grün gekleideten Ruderern, von denen einer in weißer Spitzmütze, hinausgerudert; das linke Ruder ist violett, das Wasser weiß. Rechts segnet der Heilige, in bischöflicher Tracht, mit roten Schuhen, seine Getreuen zum Abschied; hinter grünen, violetten und gelben Hügeln stehen die Männer, darunter mehrere Kleriker in weißer, blauer und leichtvioletter Kleidung, der letzte mit einem gelben Vortragekreuz.

Die fälschlich im zweiten Gefach untergebrachte Gruppe (Abb. 100) führt in die Steinbrüche, wo der Verbannte mit zahlreichen Sklaven schwere Arbeit verrichten mußte, als plötzlich schrecklicher Wassermangel einsetzte. Klemens betete zu Gott, um seine armen Leidensgenossen von den entsetzlichen Qualen des Durstes zu erlösen. Der Maler versetzt den Beschauer in eine offene Landschaft, die er durch grüne Bäume und hügeliges Gelände in grün, violett, blau und gelb darzustellen sucht. Auf das inbrünstige Gebet des auf dem Boden hingestreckten Papstes erschien ein weißes Lamm, das durch Scharren eine Quelle zum Durchbruch bringt, die man in breitem Strom herabfließen sieht. Das Wunder gewann dem Christentum zahlreiche, dem Verschmachtungstod entrissene Heiden; dies zeigt der Maler, indem er ein gelbes Götzenbild von roter Säule abstürzen läßt, während ein Mann in gelbem Rock und violetter Hose die braunviolette Axt erhoben hat. Das Ausholen zum Schlag ist gut aufgefaßt. Von den weißgekleideten Männern hinter dem Papst hat der erste blaue Ärmelaufschläge, der zweite ebenfalls, außerdem ein rotes Almucium, der letzte ein rotes Gewand mit grünen Ärmeln und gelbem Mantel.

Über die Massenbekehrungen ergrimmt, beschweren sich die Götzendiener beim Kaiser, der dem Statthalter Aufidian Vollmacht erteilt, die christliche Lehre gewaltsam zu unterdrücken. Die vierte Gruppe bringt die Verurteilung des hl. Klemens zum Martertod durch Ertränken. Der Römer mit gelber Krone und weißem Zepter, in grüner Tunika und gelber Toga, sitzt auf weißem Sessel. Um den violetten Sockel erheben sich rote Säulen mit weißen Kapitälen; über dem gelb geperlten Bogen spannt sich das violette Dach. Der Papst, in roter Kasel, grüner Tunicella, wird von zwei Knechten in das gelbe Boot gezerrt; der eine Scherge ist grün gekleidet, der andere weiß mit gelben Beinkleidern; die Wellen sind weiß; aus der roten, mit gelbem Bogen geschlossenen Spitze ragt eine segnende Hand in grünem Ärmel.

Mit ungewöhnlichem Geschick ist das Schlußbild entworfen, die Vollstreckung des Urteils samt den wunderbaren Begleiterscheinungen. Die Henkersknechte werfen Klemens über Bord ins grüne Wasser; ein schwerer Anker sollte den Ertränkten niederhalten. Links ruht der Leichnam friedlich auf dem Meeresgrunde, während Engel in emsiger Geschäftigkeit als Totengruft eine Kirche bauen, eine außerordentlich glückliche Lösung der Aufgabe, das Wunder wiederzugeben, wie nach der Vollstreckung des Urteils das Meer zurücktrat und die Christen einen Marmortempel fanden, in dem ein steinerner Sarg den teuren Leichnam barg. Violette Säulen mit weißen Füßen und Kapitälen sind von gelben Bogen überspannt, auf denen ein roter Balken liegt. Über dem weißen, schwarz gefensterten Oberbau erhebt sich ein rotes Dach. Unter dem Bogen der Gruft ist der Verewigte in vollem Ornat zur ewigen Ruhe gebettet. Oben wird von den Engeln wacker weitergeschafft. In der Mitte meißelt ein Engel in

grünem Gewand und gelbem Überwurf an einem Turm; ein Engel trägt eine Hacke, ein anderer sitzt auf dem Dachrand und nimmt die Ziegel in Empfang, die ihm der rotgekleidete hinaufreicht. Die Unterkleider sind grün, die Obergewänder bis auf das rote links gelb, die Flügel rot, gelb gesäumt.

Abb. 101. Romanische Kreuzigung im Schnütgen-Museum.

Kurz und treffend nennt WEYDEN den Erfinder der Glasgemälde „einen mit künstlerischem Bewußtsein schaffenden Maler, der einen bedeutenden Fortschritt im Zeichnen, der Anordnung der Kompositionen und viel Gefühl für Farbenharmonie in seinem Werke kundgibt, wenn auch die kindliche Naivität und Unbeholfenheit, mit der er in bezug der Folge der einzelnen Momente in einem Bilde und der Linienperspektive zu Werke geht, ein Merkmal der Zeit des Entstehens der Gemälde bildet. Gegen die Verhältnisse der Körper sündigt der Maler selten, die Handlung selbst drückt immer Stellung und Bewegung mehr aus als der Ausdruck der Gesichter, der jedoch auch bereits angedeutet wird[1]."

Abb. 102. Tod Mariens im Schnütgen-Museum

Wirklich sieht man auf allen Bildern in der Haltung, in der Bewegung und in den Gebärden sämtlicher Beteiligten, daß sie an den Vorgängen regen Anteil nehmen, ja selbst in den Gesichtszügen vermeint man Andacht, Verwunderung, Staunen, überhaupt die jeweilig zutreffenden Gefühlsregungen deutlich wahrzunehmen.

Betrachtet man den künstlerischen Wert der Glasgemälde von St. Kunibert, dann erscheint es eigentlich schwer verständlich, daß diese kostbaren Schätze Kölner Malerei in der allgemeinen Kunstgeschichte allzu gering, keinesfalls gebührend gewürdigt wurden, obgleich bereits BOISSERÉE und WEYDEN die Aufmerksamkeit darauf hingelenkt, ihren hohen Wert ins rechte Licht gerückt hatten. Nicht genug, daß berufene deutsche Kunstschriftsteller die Prachtleistungen unterschätzt haben, weil sie ihnen eben nicht genügend vertraut waren, sind mir hervorragende Kenner begegnet, die — es klingt unglaublich — von ihrem Dasein überhaupt keine Ahnung hatten. Andererseits haben die herrlichen Werke im Auslande um so mehr die wohlverdiente Beachtung gefunden.

Die Schönheit der in Farbenwahl und Zeichnung gleich vollendeten Glasgemälde in St. Kunibert läßt den Verlust der fehlenden Fenstermosaiken doppelt schwer empfinden.

Zwei Bordüren, 64 cm lang, 26 cm breit, im Kunstgewerbemuseum zu Köln, jünger als die Friese von St. Kunibert, sollen einst in dieser Kirche gestanden haben. Eine bringt KOLB auf Tafel 19. Sie entspricht, abgesehen von unwesentlichen Kleinigkeiten, der ersten, bei GEERLING abgebildeten Borte der Laurentiusfenster aus Ahrweiler.

[1] Vgl. auch CLEMEN, Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIV, S. 57.

Weiße Perlen, untermischt mit je zwei kleinen Punkten, blaues Mäandermuster, gleichfalls mit Gruppen von einer großen und zwei kleinen Perlen belebt, auf der anderen Seite weiße Perlen mit dünner Schlangenlinie verbunden, in den Zwischenräumen abermals kleine Punkte, rahmen den roten Grund ein, auf dem ineinandergesteckte Blattgruppen in Blau-Weiß-Blau, Gelb-Weiß-Gelb, Grün-Weiß-Grün die Füllung bilden.

Schnütgen-Museum zu Köln.

Möglicherweise früher entstanden als die Denkmäler in St. Kunibert ist, wenn man die zeichnerisch niedrigere Stufe als maßgebend betrachtet, eine kleine Kreuzigungsgruppe, 25 cm im Geviert, das älteste Glasgemälde der Sammlung SCHNÜTGEN zu Köln. Nur der figürliche Teil ist echt, neuere Zutat ist auch der graue Hintergrund. Neben dem hl. Johannes kniet der Stifter in blauem Talar und engen roten Ärmeln. Johannes trägt gelbbraunes Gewand und violettroten Mantel, Maria rotes Kleid und blauen Überwurf; der Heiligenschein ist rot, beim Gekreuzigten gelb, schwarz bekreuzt; die nackten Teile sind hellbraun, das Lendentuch ist rot. Die Tafel, in ihren alten Stücken noch in den Anfang des 13. Jahrhunderts gehörig, weicht von den übrigen rheinischen Glasmalereien ihrer Zeit wesentlich ab (Abb. 101).

Dagegen birgt die nämliche Sammlung zwei spätromanische Tafeln[1] von 88 cm Höhe und 45 cm Breite, den Tod und die Krönung Mariens, Erzeugnisse der Kölner Schule aus der Zeit vor 1250, die in mehrfacher Hinsicht an die Glasmosaiken von St. Kunibert erinnern. Zunächst zeigen sie in der Farbenwahl eine gewisse Zusammengehörigkeit, vor allem aber decken sie sich in der Tracht, in der Haltung und in den Gebärden der Stifterbildnisse, deren Köpfe die nämliche Behandlung aufweisen, namentlich bei dem Haar, das, leicht gewellt, in Locken endigt. In der Zeichnung der Köpfe zeigen sich zwar Abweichungen, doch nicht sehr erhebliche, so daß man sie immerhin derselben Werkstätte oder einem Schüler des Meisters von St. Kunibert zuerkennen darf. Auch die Anbringung der Namen stimmt mit St. Kunibert überein. Die Spitze mit dem Engel ist neu.

Die Fleischteile sind hell; einzelne, abweichend von St. Kunibert, blaß-rötlich; die Farbengläser sind weiß, gelb, rot, blau, grün, violett, lichtblau, gedämpft violett, endlich rot mit Beimischung eines warmen Orange, ähnlich dem Gelbrot hinter einigen Stifterbildern in St. Kunibert.

Unter dem violetten, mit gelben Blättern belegten Doppelbogen stehen vor blauem Grund die Hüftbilder des Stifterpaares, gemäß der auf weißer Leiste aus schwarz herausgeholten Majuskelschrift THEODERVS. GERTRVDIS[2]. Der bartlose Mann in violettem Gewand schaut flehend nach oben, die Frau in weißer Flachmütze, gelbem Kleid mit engen weißen

Abb. 103. Krönung Mariens im Schnütgen-Museum.

[1] XVI. Jahresbericht über das Kunstgewerbemuseum für 1906. Köln 1907, S. 13 und 19. — Zeitschrift für christliche Kunst 1907, XX. Jahrgang, Spalte 161 u. f. Mit Abbildungen.

[2] Ein Theodericus et uxor Gertrudis kommen 1202—1212 im Niederichschrein (12, III, 15) vor.

Vorderärmeln und rotem, grün gefüttertem Mantel, macht gleichfalls eine bittende Gebärde. Christus in blauer Tunika und rotvioletter, gelb ausgeschlagener Toga, das rot bekrönte Haupt von einem grünen, schwarz bekreuzten Schein umstrahlt, und Maria in violettem Nimbus, hellblauem Kopftuch, grünem Kleid und rotem Überwurf, sitzen einander zugewandt auf einer gelben, an der grünen Deckplatte weiß umränderten Bank mit weißem Sockel, roter Vorderfläche und blauen Seitenwangen. Der Heiland krönt mit der an der hellgelben Krone angemalten Rechten die Mutter, die bewundernd zum Sohn aufschaut. Ein gelber, schwarzbebänderter Rahmen umgibt die weiße, mit Quadern bemalte Rücklehne des Thrones.

Die gewandte Raumausnutzung, die den Meister von St. Kunibert auszeichnet, tritt uns in dem Tod der hl. Jungfrau entgegen. Die Wand der gelben Bettstelle ist seitlich grün, vorn blauviolett, die Zwickel zwischen den Füßen sind violett; vor blauem Grund das betende Schenkgeberpaar, der Mann in gelbem Rock und warmrotem, fast orangefarbenem Mantel, die Frau in weiß mit rotem, gelb gefüttertem Überwurf. PHILIPPVS. AGNES lauten die auf dem gelben Bettrande aus schwarz herausgehobenen Majuskeln. Von dem weißen Laken hebt sich die orangerote, am Handgelenk gelb besäumte Gewandung der Gottesmutter wirkungsvoll ab, noch günstig beeinflußt von dem Grün der Decke. Das Gesicht atmet stillen Frieden; sie ist, wie auch die müde herabgesunkenen Arme bekunden, eines sanften, schmerzlosen Todes gestorben; ein grüner Schein umrahmt das von lichtgelbem Kopftuch bedeckte Haupt. In der Mitte steht ein Anachronismus, Christus in weißem (erneuertem) Rock und violettem Obergewand; der hellgelbe Nimbus ist schwarz bekreuzt. Der Heiland trägt die betende Seele der grün (neu) gekleideten Mutter, deren liebreizendes Mädchengesicht braungelb umscheint ist. Johannes mit der gelben Kerze trägt orangerot; hinter ihm zwei Jünger in grün mit rotem Nimbus bzw. in grün mit gelbem Ärmel und weißem Heiligenschein; rechts Petrus in braungelbem Gewand und stahlblauem Mantel mit rotschaftigem, goldenem Kreuz; die eine Hand stahlblau geschnitten. Dahinter ein Apostel in weißem Nimbus und rotem Gewand, ein zweiter rot umscheint und hellgelb gekleidet. Eine fleckig-gelbe und eine rote, schwarz geflammte Wolke begrenzen in trefflichem Dreiklang den blauen Bildgrund.

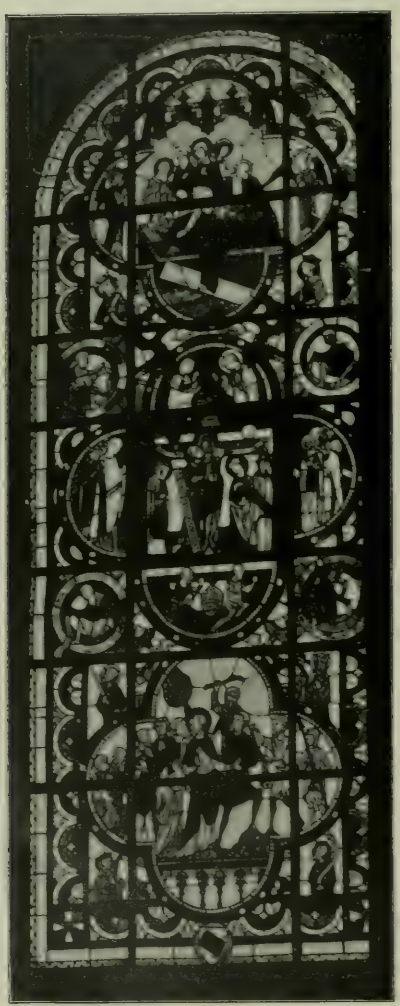


Abb. 104. St.-Patroklus-Münster zu Soest. Nach der Soest-Nummer im 12. Jahrgang der Zeitschrift »Niedersachsen«.

Auffallend sind an sämtlichen Gesichtern die stark betonten Unterlippen, die langen, gebogenen Nasen und die Haarzipfel auf der Stirn; die Stellung der Augen verleiht trotz der gleichmäßig in die Winkel gerückten Pupillen den Gestalten etwas Lebendiges, Teilnahmvolles, was sich besonders bei der Apostelgruppe bemerkbar macht. An der Gewandung breite, meist deckende Strichführung mit eckigen Hakenfalten.

St.-Patroklus-Münster zu Soest.

Ob und inwieweit die Glasmalereien im St.-Patroklus-Münster zu Soest, wo die Apsis von rheinischen Künstlern ausgemalt wurde, die auch in St. Gereon tätig gewesen waren, mit rheinischer Kunst in Beziehung gebracht werden dürfen, ist mangels urkundlicher Nachrichten ungewiß, mag auch dahingestellt bleiben. Unwahrscheinlich wäre ein Zusammenhang nicht, schon wegen des regen Verkehrs mit Köln, dessen Erzbischof Reinald von Dassel im Jahre 1166 St. Patroklus weihte. Technische Unterschiede sind natürlich nicht nachweisbar; dagegen ist die Anordnung in den Fenstern abweichend. Zufallsähnlichkeiten im Figürlichen genügen nicht zu bestimmten Schlüssen.

Um 1200, vielleicht früher, möglicherweise auch etwas später, mögen die leider hart mitgenommenen Mosaiken des Chors gemalt worden sein. Die wenig umfangreichen

Trümmer hat ein glückliches Geschick gerettet, als im Jahre 1820 die Chorfenster weiß verglast wurden. Einem schlichten Maurer, dem Großvater des späteren Küsters Gruß, gebührt das Verdienst, die kostbaren Reste vor gänzlicher Zerstörung bewahrt zu haben, indem er sie im Kreuzschiff unterbrachte. In den 1878 unter Aufsicht Bethunes ergänzten Chorfenstern sind die lückenhaften Überbleibsel sofort zu erkennen. Freilich lassen die derzeitigen Glasgemälde nur erraten, wie einstmals Wand-, Kuppel- und Fenstermalerei sich zu einem stimmungsvollen Gesamtbild vereinigt haben mögen.

Zwar ergänzt, doch alt ist im Fenster der Evangelienseite der mittlere Vierpaß mit einer vorzüglich gedachten Kreuzigungsgruppe; unter dem grünen Kreuz stehen zwei weitere Gestalten. Die Ecclesia, statt das Blut des Heilandes in einem Kelch aufzufangen[1], küßt den mit rotem Lendentuch umschürzten Christus gemäß dem auf dem Spruchband angebrachten Satz aus dem Hohen Lied (1, 1) „osculetur me osculo oris sui". Die Synagoge wendet sich vom Gekreuzigten ab; ihre Bandrolle trägt die Worte: „factus pro nobis maledictum: quia scriptum est: maledictus omnis, qui pendet in ligno" (Gal. 3, 13). Im unteren Lappen die Kundschafter mit der Weintraube; in den Zwickeln außerhalb des Vierpasses beherbergen vier kleine Kreise, beschriftet mit den entsprechenden Stellen aus dem Buch Mosis, Männer mit Wasserurnen, die Paradiesesflüsse.

Im Mittelfenster gehören der Christus in der Himmelfahrt und die Auferstehung zur ursprünglichen Verglasung; alles übrige scheint neu.

Im Marienchörchen eine alte Bordüre[2], ferner eine hl. Maria mit dem Hl. Geist.

In der Kapitelstube und in der Sakristei werden mehrere Tafeln mit zusammengestellten Resten aufbewahrt.

Auf weißem, mit vier blauen und roten Rosetten belegtem, romanisierendem Blattgrund ein Krieger in gelbem Nimbus, blauer Kappe, rotem Gewand, grünem Mantel, blauer Schwertscheide, gelbem Oberschenkelschutz; an der fleischfarbenen Lanze eine blaue Spitze: St. Patroklus.

Eine Kreuzigung auf neuem Grisaillgrund, der Heiland ohne Krone mit rotem Schurz an grünem Stamm. — Bruchstück eines Propheten unter Architektur, — Engel mit Spruchband in Rundmedaillon auf Rankenteppich. — Farbige Nachzeichnungen in der Kgl. Kunstgewerbeschule zu Berlin.

Gotisch sind St. Meinolfus mit kniendem Stifter in weiß-goldiger Umrahmung; eine Bischofsfigur mit Donator, ganz weiß mit Gold auf rotem Grund. Vgl. Kreis Soest, Seite 108. — Der Rest eines frühgotischen Adlers im Pfarrhaus der evang. Thomaekirche. Kreis Soest, S. 38.

Abb. 105. St.-Patroklus-Münster zu Soest.

Lohne bei Soest.

Zwar unbestimmter, jedoch möglicherweise rheinischer Herkunft sind die um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstandenen Felder, die aus der Kirche zu Lohne bei Soest in das Landesmuseum nach Münster übertragen wurden[3]. In bekannter Weise zusammengelötete Bleiruten mit zwischengelegten Holzstäbchen umrahmen die etwa 70 cm hohen und 50 cm breiten Tafeln; außer sechs Standfiguren von Propheten sind noch eine Halbfigur sowie der untere Teil einer weiteren Gestalt erhalten. Da eine umfassende Veröffentlichung der farbenprächtigen Stücke, die sich aus roten, blauen, grünen, gelben, violetten und weißen Gläsern zusammensetzen, bevorsteht, beschränke ich mich auf die notwendigsten Angaben. Die Aufschriften auf den starren Bandrollen verraten, daß die Prophetengestalten einst die zu einem Stammbaum Jesse gehörigen Vorgänge aus dem Leben des Herrn begleitet haben, ähnlich wie in St. Kunibert zu Köln oder in Legden. Bemerkenswert sind die romanischen

[1] Auf dem Soester Altarbild wird Ecclesia von einem Engel zum Gekreuzigten hingeleitet, das Blut aus der Seitenwunde aufzufangen, während die Synagoge von einem anderen weggedrängt wird.

[2] Abbildung bei Schaefer und Rossteuscher, Ornamentale Glasmalerei des Mittelalters und der Renaissance. Berlin 1885.

[3] Vgl. Zeitschrift Westfalen. 2. Jahrgang, Tafel 6 u. 7

Abb. 106. Lohne. Nach der Zeitschrift „Westfalen".

Abb. 107. Lohne. Nach der Zeitschrift „Westfalen".

Bedachungen der rotgrundigen Hallen, unter denen die ernst blickenden Propheten Platz gefunden haben. Letztere, in ruhiger Haltung, doch in stark bewegter Gewandung, sind gut in Auffassung und Zeichnung; reich gemusterte Heiligenscheine umrahmen die Häupter. Aus dem Zusammenhang gerissen, erscheinen die Standfiguren verhältnismäßig klein neben den kräftigen Formen der breiten Blattborte, die einst das ganze Fenster einrahmte. Der Fries, seitlich aus Perlbinden herauswachsende Blättersträuße, wird innen von einer zierlichen Wellenranke begrenzt, außen von einem durch Perlen und Augen aufgelichteten Mäanderstab und einer mit Perlen und Tupfen bemalten Randleiste geschlossen.

Auch rheinische Klöster scheinen früh ihre Räume mit Glasmalerei geschmückt zu haben. So hat der Überlieferung gemäß Abt Jakobus von Lothringen, 1212—1257, im Sommerrefektorium und im Kapitelsaal an St. Matthias vor Trier Figurenfenster anbringen lassen[1].

Peterslahr auf dem Westerwald.

Für die Tatsache, daß im romanischen Zeitalter in den Rheinlanden selbst unbedeutende Dorfkirchen farbenprächtigen Fensterschmuck besaßen, zeugen die Glasgemälde aus Peterslahr auf dem Westerwald. Nach ihrer im Jahre 1900 zu Linnich erfolgten Instandsetzung traten an ihre Stelle getreue Nachbildungen, da die Urbilder, Werke aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, dem Provinzialmuseum zu Bonn überlassen wurden, ein Verfahren, das ich zum Vorteil der Kunstwerke in ähnlichen Fällen stets als nachahmenswert empfehlen würde.

Die halblebensgroße Gestalt des hl. Apostels Bartholomäus, von ziemlich guter Zeichnung, würde in ihrer Derbheit die Annahme einer früheren Entstehungszeit gestatten. Die kräftigen Konturen sind hier und da durch dünne Strichlagen verstärkt. Auf dem Mantel erkennt man die Spuren eines von der Rückseite aufgetragenen Rankendamastes. Haar und Bart sind in brauner Tuschlage und schweren Konturen wiedergegeben. In der Farbenstimmung wird das Rot mit dem Blau, die auf den ersten Blick vorherrschend scheinen, durch das von Grün unterstützte Gelb wohltuend gedämpft.

An den weißen Außenstreifen schließt sich eine gelbe Ranke; die Scheiben des Bildgrundes sind blau, die entsprechenden Zwickel rot in wirkungsvoller Schattierung. Ebenso prächtig ist der tiefrote Nimbus abgetont. Die Fleischteile sind rötlich; das Untergewand weiß, der Mantel gelb; die grüne Tunicella mit rotem Perlenmuster (Abb. 108) gesäumt. Der Schnitt des in dunklem Fleischton gehaltenen Buches ist durch drei dicke Konturen angedeutet; Messer nebst Stiel grünlich.

Das zweite Glasgemälde hat augenscheinlich einst einen Vierpaß gefüllt, weshalb die für die Kirche bestimmte Nachbildung demgemäß ergänzt wurde. In der Mitte auf gelbem, verziertem Thron, in gelbem, grün bekreuztem Nimbus der Heiland; die Tunika ist weiß, die Toga grün mit violetter Perlenborte; das Buch hellviolett, die nackten Teile braun.

[1] Vgl. Trierisches Archiv, Heft V, 1900, S. 46, Anm. 2. Die Marienkapelle auf dem Kirchhof von St. Matthias. Von Friedr. Kutzbach, Berlin. M. S. 1656/363 der Trierer Stadtbibliothek, Catalogus Abbatum monasterii ad S. Matthiam des 1694 † Mattheiser Mönches Matthias Cerdo: Hic abbas fenestras fieri fecit perpulchras diversarum figurarum insignitas et ustas in Refectorio aestuali et in domo Capitulari. Nach Prof. Rosbach habe in einer Handschrift die Beschreibung dieser Fenster gestanden. Ich vermute, daß das nicht mehr auffindbare Verzeichnis mit dem des Kreuzganges der Abtei Steinfeld gleichbedeutend ist, von mir veröffentlicht in Trierisches Archiv, Heft XVI, 1910, S. 78.

Unten ein rot umscheinter, gelb geflügelter Mensch mit weißen Bändern, blauem Gewand und zitronengelbem Überwurf; das Gesicht blaßrötlich, das Haar in Konturen und Lavierung. — Oben der gelbe Adler in rotem Schein, links ein gelber Löwe mit rotem Nimbus und grünlich-gelbem Flügel, rechts ein rotes Rind, gelb umscheint, mit grünem Flügel. Schwarz gedeckte, durch Punkte aufgelichtete Bänder, steif geschwungen, nennen die Namen der Evangelisten. Nach der alten Kirchenlehre galten die Darstellungen auch als Sinnbilder der Fleischwerdung, des Opfertodes, der Auferstehung und der Himmelfahrt oder der vier Tugenden, die zur Seligkeit notwendig sind[1].

Abb. 108. Peterslahr.

Heimersheim an der Ahr.

Die Glasgemälde von Heimersheim an der Ahr hat man merkwürdigerweise als Nachbildungen der Prachtwerke von St. Kunibert hingestellt, obschon sie in Zeichnung und Farbenwahl erheblich hinter diesen zurückstehen. Der weitaus größte Teil der Glasmalereien jener zwar kleinen, aber in der Anlage hübschen Kirche ist mutmaßlich im Jahre 1646 zugrunde gegangen, als die wüsten Kriegsvölker Turennes Ahrweiler und Heimersheim niederbrannten.

Schon im Jahre 1837 hatte Franz Hubert Müller in seinen „Beiträgen zur Kenntnis der deutschen Baukunst des Mittelalters", Band I, S. 37, Tafel 9, die bemerkenswerten Fenstermosaiken in Wort und Bild weiteren Kreisen bekannt gemacht. Die beiden jetzt getrennten Langbahnen erscheinen dort in einem gekuppelten Fenster vereinigt, von einem neuen Vierpaß überragt.

Zwanzig Jahre später hatte der Kölner Glasmaler Peter Graß unter vorsichtiger Schonung der Alterskruste die Fenster ergänzt und die Bleifassung, wo es notwendig erschien, erneuert. Außerdem hatte er die fehlenden Hälften sowie ein ganzes Fenster samt den Maßwerkfüllungen, teilweise nach alten Vorbildern[2], in einer für den damaligen Standpunkt der Glasmalerei anerkennenswerten Weise hinzugefügt.

Im Jahre 1902 wurden die spätromanischen Glasmalereien bezüglich der neueren Zutaten einer gründlichen Wiederherstellung unterzogen.

Die Randstreifen mußten durch passendere ersetzt werden. In der Annahme, daß zu den seltsamen Baldachinen außer der Müllerschen Wiedergabe vielleicht Scherben einer früheren Ergänzung als Vorlage gedient haben könnten, wurde jegliche Änderung unterlassen; dagegen wurden die unteren Eckquadern mit den gräßlichen Katzenköpfen, vielleicht eine Nachahmung der Löwen, im unteren Mittelfenster von St. Kunibert, unter Zugrundelegung der Müllerschen Tafel durch Ornament ersetzt. Sonst brauchten nur wenige Stücke ergänzt oder ausgewechselt zu werden. Die weißen Blätter der Borte, scheinbar unbemalt, zeigten bei Brennversuchen an einem wertlosen Bruchstück deutliche Spuren eines hübschen Blattes, das nunmehr genau auf der ursprünglichen Unterlage nachgeholt wurde. Einzelne Majuskeln auf den Spruchbändern neben der Himmelfahrt, nach dem Brennen bei schräger Belichtung eben wahrnehmbar, ließen sich nicht entziffern.

Hauptsächlich waren die weißen und die fleischfarbigen Gläser arg angegriffen, die letzteren zu Braunviolett nachgedunkelt infolge der erhöhten Oxydation des Eisens und Mangans. Die übrigen Gläser wurden bei oberflächlicher, milder Reinigung mit verdünntem Seifenwasser so blank und glänzend befunden, als hätten sie kaum die Hütte verlassen; besonders schön sind einzelne rote Stücke, außerordentlich feurig das Goldgelb am Mauritius, gleich unversehrt, eine seltene Beobachtung, das in drei Abstufungen vorhandene Blau.

[1] Vgl. Emile Male, L'art réligieux du XIII. siècle en France. Paris 1898, S. 50 u. 51.

[2] Die Himmelfahrt des Elias, Jonas und das Opfer Abrahams sind dem Glasgemälde der Dreikönigenkapelle im Kölner Dom entlehnt, der Dornbusch einem Glasbilde von Wimpfen im Tal, die Erschaffung dem Hildesheimer Türflügel.

Abb. 100 Peterslahr.

Die Maltechnik ist die denkbar einfachste, kräftige Umriß- und Innenzeichnung, nur notdürftige Schattierung. Wo stärkere Bleiruten erforderlich waren, hat man sich durch Zusammenlöten zweier Sprossen über ein zwischengelegtes Weidenstäbchen ausgeholfen.

Bei den Standfiguren sind rot und gelb vorherrschend, bei den Grüppchen drängt sich blau auf.

An die Außenstreifen schließen sich hellblaue und rote blanke Leisten, darauf folgt, in gleichmäßig wiederkehrenden Ausbuchtungen auf jene übergreifend, ein gelbes Rankenmuster als Einfassung für den gemeinschaftlichen sattblauen Bildgrund.

Der mächtige Wappenschild der Burggrafen von der Landskron[1] prangt im Sockelfeld; auf tiefrotem, mit acht kleinen, gelb eingebleiten Kreuzchen besätem Grunde eine goldene Krone mit blaßroten, aufgeschmelzten Edelsteinen. Die Verkündigung befriedigt in Zeichnung und Farbengebung. Der Eindruck würdiger Ruhe in der schlanken Mariengestalt, aus deren mit wenigen Strichen gezeichnetem Gesicht man einen Zug milder Ergebung herauslesen möchte, wird erheblich gesteigert durch die lebhafte Gebärde und die schreitende Bewegung des Engels, in dessen Mienen mancher einen Schein von heiterer Freundlichkeit entdecken würde. Das von Ringellocken umrahmte Gesicht Gabriels ist etwas derb.

Herrlich schattiert ist das rote Obergewand der Jungfrau; der Nimbus, gleich dem gefelderten des Engels, ist gelb, ebenso der Stab und der Überwurf des letzteren; die braunviolett und weiß gefiederten Flügel sind geschickt in den engen Raum hineingezwängt.

Das nächste Feld mit der Geburt ist nur teilweise lobenswert. Die glückliche Mutter, unter gelber Decke liegend, hat den Oberkörper aufgerichtet und streckt dem Kind die Arme jubelnd entgegen; dieses ruht auf der grün und hellvioletten Krippe; der Kopf, umrahmt von gelbem Schein mit rotem Kreuz, zeigt alte Züge; das Kind schaut, wenn man will, schon zu verständig auf die Mutter. Die verkümmerte Gestalt des rot und weiß gekleideten Joseph hockt am Fußende des Lagers. Die zusammengeschlagenen Hände verraten Verwunderung, während man dem Gesichtsausdruck eine noch stärkere Seelenerschütterung zuerkennen möchte. Der Stall, in seinem Aufbau an ältere Miniaturen erinnernd, ist in gelb, weiß und braunrot gehalten, der Stern zwischen den Dächern rot. Der Ochsenkopf ist rot, der Esel stahlblau. Fast wäre man versucht aus der Zufallszeichnung des letzteren nach berühmten Mustern einen beabsichtigten heiteren Ausdruck des Wohlbehagens herauszudichten.

Gut empfunden, obgleich nicht ganz gelungen ist die Kreuzigungsgruppe. Christus, weißgelb umscheint, hängt an gelbbraunem Stamm; bei der Modellierung des Körpers hat der Zeichner sich stark vorgewagt. Augenscheinlich hat er dem Antlitz der Maria einen schmerzlichen Zug aufprägen wollen. Ihr Nimbus ist rot, der Mantel gelb. Dem gelb umscheinten Kopf des rot und weiß gekleideten Johannes mit seinem Haarkranz und der ganzen Gesichtsbildung könnte ein Mönchsbild zugrunde liegen.

Mager und steif ist der Körper, übertrieben und eckig sind die Bewegungen des Auferstandenen. Das Kreuz des gelben Scheins ist weiß, der Mantel rot; an weißer Stange ein rotes Kreuz und

[1] 1247 war Gerhard II. Burggraf.

Abb. 116. Hauptchorfenster zu Heimersheim an der Ahr.

eine gelbe Fahne. Die hinter der hellvioletten Platte knienden Engel sind gelbbraun beschwingt. Der Rand des Grabes ist weiß, die mit Ranken gemusterte Wandung grün. Auf dem grünen Fußboden liegen

Abb. 111. Seitliches Chorfenster zu Heimersheim; Oberteil, der h. Mauritius, siehe Abb. 11.

in dem üblichen Mißverhältnis die Wächter in hellen Kettenpanzern, der linke mit rotem Schild wie der mittlere im roten Rock; nur der rechte, weiß gekleidete, wacht.

Recht mäßig ist auch der weiß und gelb gekleidete Heiland bei der Himmelfahrt; sein Nimbus ist rot mit weißem Kreuz, der Berg grün. Kreuzstange nebst dem hübsch verzierten Wimpel gelb. Von oben schweben zwei Engel mit braunen Flügeln. Die straffen gelben Bänder tragen eine unleserliche Beschriftung. Beiderseits dicht gedrängt die Köpfe der Apostel und der Maria, die Gewänder weiß und gelbbraun.

Einfach ist die Raumeinteilung bei dem Seitenfenster. Dem Randstreifen folgt, beiderseits von gelber Leiste eingefaßt, ein gefälliger Fries, ein aufrecht stehendes Blatt auf hellblauem Grunde, in den unteren Ecken rote Quadern. Der Hintergrund der Figuren leuchtet in feurigem Rot; die Echtheit der gelben Turmspitze wurde bereits oben als zweifelhaft bezeichnet. Die Fleischteile sind blaßviolett, die Heiligenscheine gelb.

Der Bischof im Sockelfeld trägt blaue Mitra und gelbe Kasel; der braune Ärmel gehört zur Dalmatika. Die blaue Tunicella ist grün gebortet.

Die hl. Katharina in goldener Krone ist über den Hüften gelb umgürtet; der Überwurf ist blau, das Rad gelb.

Über zwei Fächer erstreckt sich der schmalschulterige, engbrüstige SCTS GEORGIUS, wie ihn die Umschrift des Nimbus nennt. Der gebrechliche Krieger in hellem Kettenpanzer steht mit dem linken, unnatürlich nach außen gedrehten Fuß auf grünem Boden, der rechte ist reichlich lang ausgefallen. Die am Halse umgeschlagene, unterhalb des weißen Gürtels aufgeschlitzte Tunika von blauer Farbe ist mit zahlreichen Querborten bemalt, von denen die auf Kniehöhe gelb eingebleit sind. Ein weißer Leibriemen dient als Wehrgehänge für das blaue Schwert, den weißen Lanzenschaft krönt eine blaue Spitze über einem gelben Wimpel. Der mehrfach quergeteilte weiße Schild ist von rotviolettem Rande eingefaßt; er scheint in den Gurt eingehakt zu sein, denn die Hand des Heiligen berührt ihn nur eben an der äußeren Ecke.

Ähnlich, doch besser in Haltung und Körperverhältnissen, in gleicher Kleidung und Bewaffnung, steht der hl. Mauritius auf dunkelgrünem Rasen; an der Lanze weht eine dunkelgrüne Fahne; die Rechte faßt den Schaft in Schulterhöhe. Das weiße Panzerhemd verschwindet am Leibe fast ganz unter der leuchtend gelben, von blauer Gürtelschnur umfaßter Tunika, die gleichfalls mit breiten Querbändern bemalt ist. Das blaue Schwert hängt auf der rechten Hüfte des Heiligen; der weißumränderte, prächtig in blau schattierte Schild hängt an dem lose auf den Hüften liegenden Wehrgehänge.

Den beiden großen Standfiguren, vornehmlich dem St. Georg, fehlt die Ruhe und die Festigkeit der Haltung, die sonst die Gestalten der romanischen Glasmalerei auszeichnet. In mehrfacher Hinsicht erinnern sie an ältere Wand- und Buchmalereien, besonders an die heiligen Krieger der Pfarrkirche zu Nideggen[1], wo der künstlerische Wandschmuck im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts entstanden sein

[1] Berichte über die Tätigkeit der Provinzialkommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz, V, 1900, S. 57.

dürfte. Den Heimersheimer Bildern möchte ich jedoch wegen der größeren Bestimmtheit in der Linienführung den Vorzug zuerkennen.

Die romanischen Glasmalereien des Münsters zu Essen sind leider verloren gegangen; in diesen sah man vermutlich die Bildnisse der Tochter Ottos II. und der Theophanu, Mathildis II. (974—1011 Äbtissin) und Rudolfs von Habsburg. Vgl. Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei, S. 184.

Auf der Grenzscheide zwischen dem 13. und 14. Jahrhundert standen die verschwundenen Glasgemälde aus der St.-Lorenz-Kirche zu Ahrweiler; sechs Bilder aus dem Leben des Heiligen befanden sich in der Geerlingschen Sammlung[1] Abbildung 112 und 113; die Erläuterungen Geerlings wurden von Müller[2] in mehreren Punkten berichtigt.

In den Rheinlanden ist nunmehr die Reihe der erhaltenen Denkmäler romanischen Stils unterbrochen. Es wäre verkehrt, für diese jedenfalls zufällig durch Zerstörungen oder durch Nachlässigkeit hervorgerufene Lücke den mittlerweile in der Baukunst eingetretenen Stilwechsel verantwortlich zu machen, denn die hohen gotischen Fenster brachten vorerst keineswegs wesentliche Änderungen für die rheinische Glasmalerei, abgesehen von den Grauteppichen der Cistercienser. Nach wie vor scheint man bis gegen Schluß des 13. Jahrhunderts an der romanischen Linienführung und Raumgliederung festgehalten zu haben; letztere hat man sogar nach dem vollständigen Umschwung der zeichnerischen Auffassung stellenweise mit ins 14. Jahrhundert hinübergeschleppt.

Mittelfenster der Dreikönigenkapelle des Kölner Domes (Tafel VIII).

Abb. 112. Aus Ahrweiler.

Als ein verspäteter Nachzügler erscheint der Meister, dem wir das leider mehrfach sehr gründlich erneuerte und ergänzte Hauptfenster der Marien- oder Dreikönigenkapelle im Dom verdanken. Daß man vor der letzten Instandsetzung keine großen Aufnahmen der einzelnen Felder angefertigt hat, die den damaligen Zustand der, wenn auch noch so sehr verstümmelten Tafeln gewissermaßen urkundlich festgelegt haben würden, ist um so mehr zu bedauern, als eine sorgfältige Besichtigung an Ort und Stelle der damit verknüpften außerordentlichen Schwierigkeiten wegen ausgeschlossen ist.

Die umfassende Erneuerung der Köpfe erschwert die künstlerische Bewertung der Zeichnung; die vier untersten Bilder, die Erschaffung der Eva, die Geburt Mariens, die Verheißung Isaaks und die Verkündigung, können ihren neueren Ursprung nicht verleugnen. Die um das Jahr 1840 von dem Kölner Glasmaler Düssel mit den unzureichenden Mitteln des damaligen Könnens vorgenommenen Flickereien wurden inzwischen ersetzt, als gleich nach unserer Jahrhundertwende sämtliche Glasgemälde der Kapelle aufgefrischt wurden. Inbezug auf die Farbenwirkung ist die

[1] Chr. Geerling, Sammlung von Ansichten alter enkaustischer Glasgemälde aus den verschiedensten Epochen. Zeichnungen von M. H. Fuchs, Sieberg und A. Wünsch. 1827; mit 12 farbigen Tafeln.

[2] Dr. F. H. Müller, Beiträge zur teutschen Kunst und Geschichtskunde durch Kunstdenkmale usw. Mit 40 theils illum. Abbildungen, 1837, S. 53.

Abb. 114. Aus Ahrweiler

Erneuerung befriedigend gelungen, an der Zeichnung freilich sind die jüngsten Zutaten unschwer zu erkennen.

Das Glasmosaik ist von wunderbarer Farbenpracht; neben weiß schlagen rot, gelb und grün kräftig durch; doch kommen blau und violett ebenfalls hinreichend zur Geltung. Ernster ist der Ton in der linken Hälfte, wo blau mehr zum Durchbruch gelangt, als ob der Glasmaler die prachtvolle Farbenstimmung dem Inhalt der Darstellungen habe anpassen wollen.

Schon bei diesem frühen Kunstwerk sind nämlich die Begebenheiten des Neuen Bundes von frei bewegtem, frischem, lebendem Laubgewinde umrankt, die Vorgänge aus dem Alten Testament dagegen einem mehrfarbigen, gerauteten Flächenmuster von stilisiertem, also gleichsam abgestorbenem Blattwerk aufgelegt, eine Erscheinung, die sich bald nachher bei den frühgotischen Bibelfenstern allenthalben durchgängig wiederholt. Augenscheinlich handelt es sich bei der stetigen Regelmäßigkeit solcher Anordnung um eine wohl überlegte, sinnbildliche Anspielung auf den glorreichen Sieg des lebendigen Neuen Bundes über das Alte Testament. Außerdem liegt es nahe, die Rankenanlage mit den Brustbildern auf die Verzweigungen des Stammbaums Jesse zurückzuführen.

Die Zeichnung verrät, ungeachtet der starken Ergänzungen, die wenigstens bei den in der Hauptsache alten Feldern in den Grundzügen stimmen, einen befähigten Meister. Die Handlung in den einzelnen Bildern ist klar aufgefaßt, mit geringen Mitteln frisch geschildert, so daß unvermeidliche Übertreibungen in der Gebärdensprache die Wertschätzung des Ganzen nicht zu beeinträchtigen vermögen, wobei man allerdings bei der Beurteilung der Köpfe die nachträgliche Umarbeitung nicht vergessen darf.

Der rotgrundige Fries, von blauen Streifen eingefaßt, besteht aus zierlichem Laubwerk. Aus kleinen, blaßvioletten Halbrosettchen sprießen vier an den Stengeln beperlte Blätter, die ersten gelb mit grünem Umschlag, das zweite Paar blau; eine zarte, kelchförmige, weiße Blüte füllt den dreieckigen Zwischenraum; ein vom Außenrande der Borte einspringendes gelbes Blatt trennt die Blättergruppen. (Abb. 114.)

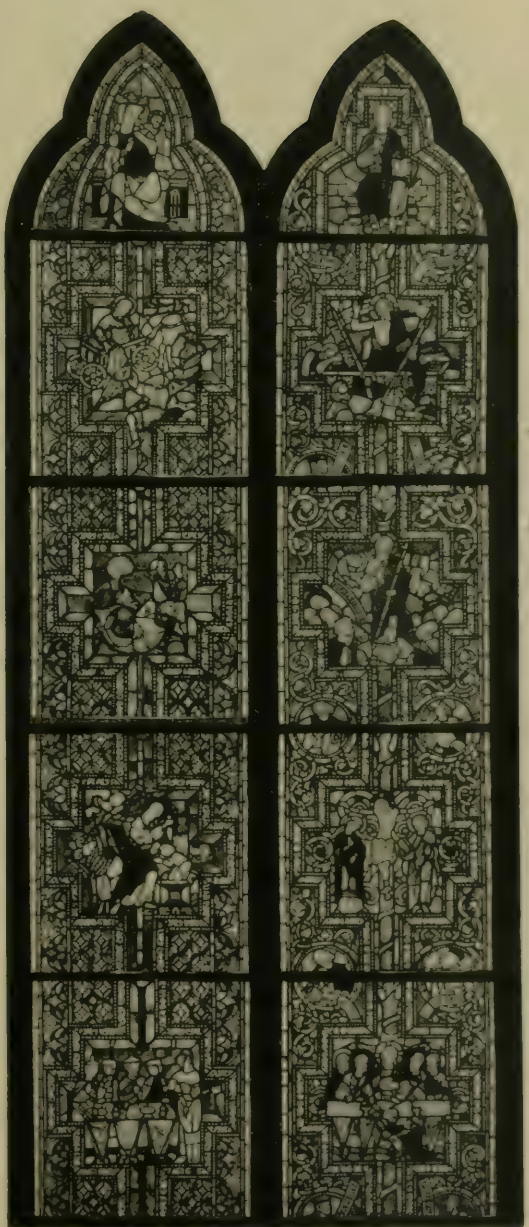
Der bunte Rautenteppich setzt sich aus geblümten gelben Mittelstücken und einem doppelten Streifennetz zusammen, dessen Bänder, nebeneinander laufend, in den Farben blau und rot abwechseln.

Am weißen Sockelrande beginnen die Umrahmungen der Medaillons, deren Vierecke durch seitliche, in den Fries übergreifende Ausbuchtungen und durch die senkrechten Verbindungsstreifen sich zur Kreuzform ausbilden. Die Einfassung, ein von gelben Perlen begleitetes, weißes Rankenmuster, wird durch ein breites Band verstärkt, das in jedem Gefach die Farben blau und rot vertauscht, wobei sich der Trennungsstreifen zwischen den gleichlaufenden Stücken und der Hintergrund der Gruppen entsprechend ändern.

Abb. 114. Der brennende Dornbusch, aus dem Glasgemälde der Dreikönigenkapelle.

In der rechten, von weißem Randstreifen und blauer Leiste abgeschlossenen Langbahn tritt an die Stelle des inneren Streifens ein lebendiger Baum, dessen grüner Stamm, umrankt von weißen Zweigen, hie und da besetzt mit gelben Blättchen, auf blauem Grunde emporwächst und seine gelben Äste hinter der Umrahmung her in die roten Zwischenräume der Medaillons hinaussendet, wo sie, verstärkt durch leichtviolette, fleischfarbige Perlschnüre, in kreisförmigen Verschlingungen blaugrundige Rahmen für die Brustbilder der Patriarchen, Propheten und Könige bilden; das mannigfaltig gewundene Pflanzenwerk, grüne und weiße Stengel, weiße, blaue, gelbe und grüne Blätter, gelbe und blaue Trauben, füllt die frei bleibenden

Mittelfenster der Dreikönigenkapelle
im Kölner Dom.



Räume und ersetzt nach außen hin durch geschickte Anordnung mit dem blauen und weißen Randstreifen den fehlenden Fries.

Bei mehreren Bildern, bei der Geburt, der Anbetung der Weisen, bei der Taufe und bei dem Abendmahl wachsen die Ranken in die Medaillons hinein als passende, willkommene Füllung leerer Ecken. Der Stern, der den Königen den Weg gewiesen, ist außerhalb der Umrahmung in den roten Grund gesetzt. Bei der Kreuzigung vertritt, wie schon am Hauptfenster in St. Kunibert, der lebendige Stamm den Kreuzesbalken, während die Zweige sich über den ganzen Bildgrund ringeln. Bei einzelnen Vorbildern finden die Vorgänge durch Schriften ihre Erklärung. Raummangel brachte den Künstler nicht in Verlegenheit. Ungezwungen entledigt Moses sich seiner Schuhe, indem er, auf dem Boden sitzend, einen Unterschenkel in den senkrechten Verbindungsstreifen hinunterhängen läßt; Elisäus rückt bei der Himmelfahrt des Elias mit beiden Beinen noch tiefer hinab.

Abb. 115. Aus der rechten Langbahn des Bibelfensters.

An die neuen Tafeln reihen sich je acht Darstellungen aus dem Alten und dem Neuen Bunde, die sich in der feststehenden Weise gegenübergestellt sind. Es folgen von unten nach oben der brennende Dornbusch und die Geburt Christi[1], die Königin von Saba (mit dunkelblau-violetten Köpfen) bei Salomon und die Anbetung der hl. drei Könige[2], Samuels Aufopferung und die Darbringung Jesu im Tempel, die Rückkehr der Taube zur Arche und die Taufe Christi im Jordan, das Paschamahl und das letzte Abendmahl, das Opfer Isaaks und die Kreuzigung, die Ausspeiung des Jonas und die Auferstehung des Herrn, die Himmelfahrt des Elias und die Himmelfahrt des Heilandes.

In der linken Spitze die sitzende Maria, das neben ihr auf dem Thron stehende Kind stützend, rechts, vielleicht als Ende der durch die Brustbilder dargestellten Ahnenreihe gedacht, die sitzende Gestalt des segnenden Christus.

Die kleinen Brustbilder halten weiße Tafeln oder Bandrollen mit ihren Namen. Außer dem pflanz-

[1] Auf älteren Photographien vermeint man hinter der Krippe einen Kelch mit Hostie zu erkennen, doch könnte eine gedrungene Säule mit schwerem Kapitäl oder mit Gewölbeansatz, ähnlich wie in den Seitentürmen, Abb. 116, die sinnbildliche Darstellung vortäuschen.

[2] Dies Bild veranlaßt mich zu der Feststellung, daß in der Glasmalerei der Mohr erst Ende des 15. Jahrhunderts aufzutreten pflegt. Wir finden ihn weder an dem späteren Glasgemälde von Ehrenstein noch an dem ungefähr gleichalterigen Fenster der Kölner Ratskapelle, jetzt im Kunstgewerbemuseum, oder dem einige Jahrzehnte jüngeren im Paramentensaal des Kölner Domes. — Johannes Molanus schrieb 1570 in seiner Geschichte der Heiligenbilder (De historia sanctarum imaginum et picturarum): „Quidam pingunt unum Magorum nigrum, aut potius subnigrum, et fuscum, quales sunt albiores Mauritani. Quod mihi valde recens videtur; nam in picturis vetustioribus saepius omnes tres candidos pingi observavi."

Abb. 116.

lichen und sonstigen Beiwerk zeigen Faltenwurf, Haltung und Bewegung der Figuren deutliche Anklänge an die romanische Linienführung. Die gotische Fensterblende an dem Thron Mariens zeigt, daß dem Meister die Gotik nicht fremd war.

Im Maßwerk weißes Blattwerk auf rotem, paßförmig blau und weiß eingefaßtem Grund; in den Zwickeln weiß-blaue Rosetten auf gelb; den mittleren Zwickel füllt ein weißer Vierpaß mit grüner Rosette; die äußeren Ecken des Passes gelb, der Randstreifen rot.

Das zurzeit in der Mittelkapelle herrschende Farbenlicht ist entzückend; diese Beleuchtung ist ein glänzendes, unanfechtbares Zeugnis nicht nur für die Berechtigung, sondern für die unabweisbare Notwendigkeit[1] vernünftiger Reinigung und Instandsetzung alter Denkmäler, deren einstige Schönheit durch den Einfluß der Jahrhunderte allzuviel eingebüßt hat oder gar vollends verhüllt wird[2]. Das edelsteinartige Glitzern und Funkeln dieser farbenreichen Fenstermosaiken erklärt die Begeisterung empfänglicher Dichter für den unnachahmlichen Reiz jener Kunstwerke; jeder Besucher des Domes wird das Lob Schnütgens[3] rückhaltlos anerkennen, denn man wird in der Tat „gefesselt und bezaubert von der Pracht dieser Glasgemälde, zumal, wenn die Morgensonne sie durchflutet". Das Mittelfenster bildet mit seinem unvergleichlichen Farbengefunkel einen herrlichen Abschluß nicht nur der Ostkapelle, sondern auch des Domes.

Die romanisierenden[4] Formen dieses farbensprühenden Glasmosaiks verdienen um so mehr Beachtung, als das Fenster erst gegen Ausgang des Jahrhunderts in der im Jahre 1297 dem Gottesdienst übergebenen Kapelle angebracht sein kann. Sollte der Meister, vielleicht ein bejahrter Mann, sich an die ihm von Jugend auf geläufige Linienführung gehalten haben?

Merkwürdigerweise bewegt sich übrigens das große Bibelfenster im Hauptlicht des Chors von St. Peter und Paul zu Weißenburg im Elsaß, das Abt Edelin (1262—1293) hatte einsetzen lassen, in ähnlichen Formen. Ebenfalls romanisierende Linienführung zeigen die von ihm beschafften Rosen, deren eine das Bildnis des betenden Stifters bewahrt hat.

Arnsberg.

Ob das spätromanische Glasfenster in der um 1300 erbauten Propsteikirche zu Arnsberg, der ehemaligen Prämonstratenserabteikirche Weddinghausen, rheinischer Kunstfertigkeit sein Dasein verdankt, ist zweifelhaft. Keinesfalls gestattet die Art des romanisierenden Ornaments, seinen Ursprung auf Köln zurückzuführen, wenn auch die Abtei, die im Jahre 1368 mit der Grafschaft an Kurköln kam und bis 1802 dazu gehörig verblieb, Beziehungen zum Rhein gehabt haben mag.

Der Aufbau eines hohen Zopfaltars hat es vor dem Untergang bewahrt. Schon die Anordnung ist eigenartig. Auf schwerblättrigem, „weißem" Blattornament, das durch eingestreute, gelbe Rosetten und durch violette, die Perlbänder an den Kreuzungen unterbrechende Quadern belebt wird, ruhen die figürlichen Einlagen, unten Isaias, darüber die Geburt Christi, oben die Kreuzigung. Die in dem durch das Eisenwerk abgeteilten Fries angebrachten Rauten haben abwechselnd rote, grüne, blaue und gelbe

[1] Vgl. Oidtmann, Zeitschrift für christliche Kunst 1906, Nr. 9.

[2] Unter diesem Übelstand hatte das kleinmosaizierte, farbenprächtige Hauptfenster der Jakobskirche zu Rothenburg ob der Tauber Jahrzehnte hindurch zu leiden. Von diesem außerordentlich hübsch ausgestatteten Glasmosaik, das bei richtiger Belichtung wirklich einem „großartigen, gleichsam golddurchwirkten, mit Perlen und Edelsteinen reich geschmückten Teppich" zu vergleichen ist, verschwand gegen Mittag der zauberische Farbenschmelz, indem es sich unter der Wirkung des allzustark hereinflutenden Vorderlichtes in eine graue, nur hie und da einen Farbenfunken durchlassende, kahle Fläche verwandelte. Vgl. Oidtmann, Die Glasmalerei im alten Frankenlande, S. 199.

[3] Vgl. Prof. Dr. A. Schnütgen, Die restaurierten Fenster in der Dreikönigenkapelle des Kölner Doms. Zeitschrift für christliche Kunst 1901, Sp. 257 u. f., Taf. VII.

[4] Durch ein Versehen des Setzers wurde diese Eigenschaft in meiner Geschichte der Glasmalerei auf Seite 249 irrtümlich dem daneben stehenden frühgotischen Seitenfenster beigefügt. — Nach Eltester stand früher das Wappen des Erzstifts in dem Mittelfenster.

Zwickel. Der Standort gestattet keine eingehende Untersuchung; ich muß mich daher auf die Feststellung beschränken, daß die Anlage des Glasgemäldes, die Verbindung von Grauteppich mit Bildeinlagen, in Deutschland selten anzutreffen ist; wohl werden uns einzelne Beispiele rheinischer Herkunft, allerdings in anderer Anordnung, unter den frühgotischen Denkmälern begegnen.

* * *

Die erhaltenen rheinischen Glasgemälde romanischer Frühkunst kennen keine architektonischen Umrahmungen oder Überdachungen. Den Baldachin über der Standfigur in Heimersheim halte ich für eine verderbte Nachbildung einer ursprünglich ganz anderen Bekrönung. Augsburg, Flums, Neuweiler, Roager lassen sämtlich Architektur vermissen. Auch der Meister von St. Kunibert hat sie verschmäht und sich darauf beschränkt, die reizvollen Einzelgestalten außer der reichen Frieseinfassung mit mehrfarbigen Rahmen zu umschließen, deren Bänder, immer breiter werdend, den Bildgrund darstellen, ein Verfahren, das ein Menschenalter später bei den Bildern des frühgotischen Bibelfensters in der Stephanuskapelle des Kölner Domes wiederkehrt.

Andeutungsweise treten Rundbogenhallen bei den drei Heiligenpaaren der ehemaligen Klosterkirche auf dem Marienberge vor Helmstedt im Braunschweigischen und im Nordquerschiff des Straßburger Münsters auf. Die beschrifteten Bogen am Hauptfenster in St. Materniani zu Bücken hätten gleichfalls eine Überleitung anbahnen können.

Bescheidene Anfänge zeigen sich an dem Prophetenbilde in der Sakristei am St.-Patroklus-Münster zu Soest; doch sind es zunächst schüchterne Versuche, die innerhalb der Bildrahmen angebrachten, zum Vorgang gehörigen romanischen Bauwerke zu verwerten. In Lohne, Marburg und an den aus der Dominikanerkirche stammenden Einzelfiguren im Münster zu Freiburg ist der Glasmaler kühner vorgegangen. Mauern, Giebel, Dächer und Kuppeln vereinigen sich zu burgartigen Bedachungen, wie sie auch auf dem Wandgemälde des 13. Jahrhunders aus einem Kölner Wohnhause sichtbar ist[1].

Romanische oder wenigstens romanisierende Farbenteppiche, wie sie die frühgotischen Fenster im Chor von St. Peter und Paul zu Weißenburg im Elsaß, in St. Elisabeth zu Marburg, spätromanisch, schon gotisierend in der Predigerkirche zu Erfurt füllen oder im Münster zu Straßburg[2] stehen, sind auf rheinischem Boden nicht mehr nachweisbar. Trotzdem werden die rheinischen Kirchen einst derartige Muster besessen haben.

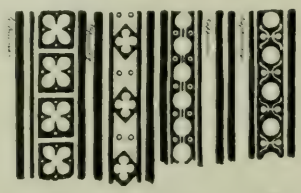
Das in der Farbenwahl merkwürdig stumpfe Beispiel im Marienchörchen in St. Patroklus zu Soest möchte ich als Fries ansprechen. An romanischen Borten hat sich eine beträchtliche Auswahl erhalten. Zwischen die einfarbige Zierleiste von Peterslahr und die Bordüren von St. Kunibert in Köln oder von Lohne bei Soest läßt sich eine stattliche Reihe von Zwischenstufen einschalten. An den Kappenberger Gerlachustafeln und an den Fenstern von Heimersheim sind die Rahmen ziemlich schlicht, desgleichen die Einfassungen an dem Neuweiler Timotheus und an den Glasmalereien von Helmstedt, bei denen Erinnerungen an antike Formen nachklingen. Auch in St. Kunibert hat der Glasmaler sich bei wenigen Fenstern mit verhältnismäßig bescheidener Anlage begnügt, dann aber seinem anspruchsvollen Geschmack in ausgiebigem Maße nachgegeben. Blattgruppen verschiedener Tonung mit zierlich verschlungenem Bandwerk auf tieffarbigem Grunde bieten formenreiche, farbenprächtige Abwechselung; sie sind in ihrer leuchtenden Farbenglut von vortrefflicher Wirkung. Zwar etwas mehr zusammengedrängt, doch gleichfalls hübsch in der Zeichnung sind die Friese in den Tafeln von Lohne und am Mittelfenster der Dreikönigenkapelle des Kölner Doms.

Farbige, bald blank gelassene, bald bemusterte Streifen geben diesen Bordüren festen Abschluß, der überdies außen am Mauerwerk durch eine weiße, häufig an ihrer inneren Hälfte bemalte Randleiste verstärkt wird. Dieser um das ganze Fenster laufende Saum trennt die farbige Glasfüllung deutlicher, wirksamer von der dunklen Umgebung. Die Streifen sind aus unregelmäßig und ungleichmäßig abgeteilten Stücken zusammengesetzt. Der ungleiche Schnitt hat außer der vorteilhaften Ausnutzung des zufällig vorhandenen Vorrates an Glasstücken einen nicht zu unterschätzenden Vorzug, indem er das Übersehen der durch die Bleie verursachten Unterbrechungen des Bandes begünstigt und den Eindruck des Zusammenhanges erhöht.

Die Musterung der Streifen ist, wie die Abbildungen zeigen, ungemein mannigfaltig. Eine umfassende Schilderung der verschiedenartigen Borten und Streifen wäre selbst bei maßvoller Einschränkung äußerst umständlich.

[1] Zeitschrift für christliche Kunst, XIX. Jahrgang. 1906, Sp. 243.

[2] Siehe die Abbildungen bei Schäfer und Rossteuscher, Tafel 1, 8, 9, 11, 26, 31, 34, 36, bei Kolb, Tafel 37, 49.



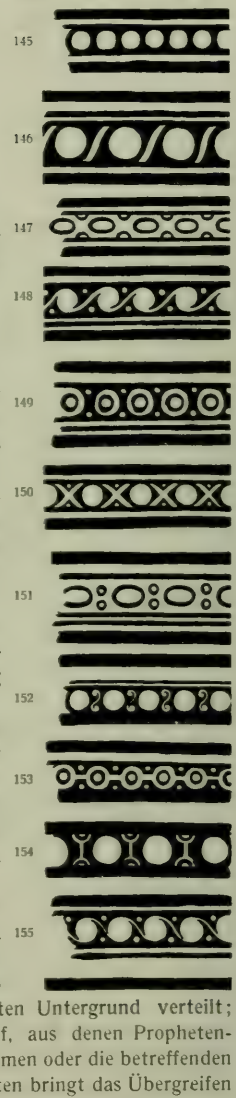


Abbildung 117 bis 124, Streifen aus St. Kunibert in Köln; 125 aus Taben; 126 aus Peterslahr; 127 aus St. Kunibert; 128 und 129 aus Höxter; 130 und 131 aus Taben; 132 und 133 aus St. Kunibert; 134 bis 140 aus Kappenberg; 141 aus St. Kunibert; 142 bis 144 aus Kappenberg; 145 bis 151 aus St. Kunibert; 152 und 153 aus Peterslahr; 154 aus Lindena; 155 aus Kappenberg.
Abbildungen 117 bis 155.

Die Rahmen für die Bildflächen der Gruppen oder Einzelfiguren zeigen alle denkbaren Gestaltungen. An den Kappenberger Glasgemälden rechteckig, sind sie sonst bei kleinen Gruppen in Kreis- oder Paßformen gehalten, vielfach reich gegliedert in Rundbogen und Ecken. Eigenartig ist die Umrahmung der Bilder in der Dreikönigenkapelle des Kölner Domes, abweichend von den rheinischen die Einteilung der Chorfenster in St. Patroklus.

Die Einzelfiguren erfordern langgestreckte Rahmen, die man durch alle möglichen Ein- und Ausbuchtungen zu unterbrechen wußte, so an St. Kunibert zu Köln, in Peterslahr, an anderen im Germanischen Museum zu Nürnberg, zu Friesach in Kärnten, zu Steyr, Klosterneuburg, auf Burg Kreuzenstein in Österreich, zu Naumburg und anderwärts.

Beschriftete oder laubwerkverzierte Bänder, ganze Bündel gleichlaufender Streifen oder ein Kranz ineinander geschobener, stilisierter Blätter bilden den Kern der Umrahmungen, die unter sich durch Bandverschlingungen verbunden oder lose übereinander gestellt sind. Dunkle Gründe wurden durch helle Einfassung, umgekehrt helle Flächen durch dunkle Umrandung getrennt.

Bei frei bewegtem Geranke umschließen die Stengel die Bildrahmen, sie miteinander verbindend, während die hellfarbige Blattfülle mit ihren üppig wuchernden Verästelungen und Verzierungen sich in weichem Fluß und reichem Wechsel der Linien über den farbensatten Untergrund verteilt; meist rollen sich einzelne Stiele zu kleinen Kreisen auf, aus denen Prophetenbrustbilder hervorlugen. Bandrollen verkünden ihre Namen oder die betreffenden Schriftstellen. Eine angenehme Unterbrechung der Borten bringt das Übergreifen solcher Voll- und Halbmedaillons in den äußeren Fries, z. B. an St. Kunibert, in Bücken und in Legden.

Ungewöhnliche Ausfüllung der Zwickel zwischen den Medaillons, geometrische Formen finden sich an den bedauerlicherweise allzu gründlich erneuerten Chorfenstern zu Gelnhausen.

Bezüglich der Bildgründe ist vorläufig wenig hervorzuheben; vorzugsweise sind sie blau, entweder blank oder damasziert, dann in grauer Rankenmusterung.

An Kappenberg bleibt in der Mitte blauer, vereinzelt damaszierter Grund, um den sich, wenigstens den nämlichen Flächenraum einnehmend, mehrere ineinander geschachtelte verzierte und beschriftete Bänder legen. Ähnlich ist die Anordnung bei der verwandten Kreuzigung des Berliner Kunstgewerbemuseums.

Bei den Standfiguren von St. Kunibert ist ein ähnlicher Grundsatz vertreten, nur auf größere Verhältnisse übertragen; an ausgedehnteren Flächen ist eine andersfarbige Einlage eingefügt. Peterslahr und Heimersheim haben blanke Gründe, die Einzelfiguren stehen auf romanischem Blattwerk, auf Bogen oder auf Erdklumpen.

Die Versuche, Innenräume oder Landschaften verständlich darzustellen, haben schon bei Gerlachus und bei den Chorfenstern von St. Kunibert befriedigende Ergebnisse gefördert.

* * *

Darstellungen in den Glasfenstern der Frühzeit.

Ohne Zweifel haben einst für die deutschen Dome in sich abgeschlossene Ausstattungspläne bestanden, deren beabsichtigte Durchführung durch die Ungunst der Verhältnisse unterbrochen und verhindert, oder bei wirklicher Vollendung in späterer Zeit zerstört wurde. Leider vermißt man unter den erhaltenen Denkmälern so umfassende Bilderreihen, wie sie in Frankreichs stolzen Kathedralen, die außerdem ein höheres Alter voraus haben, dem Besucher entgegenstrahlen und, vom Westeingang beginnend, sich in den Seitenschiffen und in dem Lichtgaden nach dem Chor mit seinem Kapellenkranz hin entwickeln.

Gewöhnlich wurden die Hochfenster mit großen Standfiguren, die niedriger gelegenen Lichtöffnungen mit Gruppen, die Laufgänge mit Teppichmustern ausgestattet; in den Seitenschiffen und in den Chorumgängen fanden Heiligengeschichten, biblische Gleichnisse, sinnbildliche Darstellungen Verwendung, daneben auch Einzelgestalten. Das gleichzeitige Vorkommen des verschiedenartigen Fensterschmucks in ein und derselben Kirche widerlegt ohne weiteres die kürzlich aufgetauchte, oberflächliche Behauptung, als habe man einseitig in dieser Gegend Standfiguren, in einer anderen „erzählende" Gruppenfolgen bevorzugt.

Das lange Vorhalten der romanischen Bauweise in Deutschland mag der Entfaltung der Glasmalerei in dem überaus großartigen Umfange der französischen Kathedralen hinderlich gewesen sein, doch nur bis zu einem gewissen Grade. Die festgewurzelte Redensart von den kleinen, romanischen Fensteröffnungen, wodurch die Glasmalkunst in ihrer freien Entwicklung gehemmt worden sei, bis die Gotik sie der beengenden Fesseln entledigt habe, trifft für die rheinischen Bauten des 13. Jahrhunderts keineswegs zu. Die romanischen Fenster sind vielfach bei entsprechender Höhe von so ansehnlicher Breite, daß die erforderliche Festigkeit Eisenstabwerk notwendig machte; dieses brachte man entweder in willkürlich gewähltem Abstand an, oder man benutzte es zur Abtrennung der Borten. Manche romanischen Fensterflächen boten dem Glasmaler ein bedeutend günstigeres Feld zur Betätigung seines künstlerischen Geistes als schmale, hochanstrebende gotische Lichter.

Ein einheitlicher Gedanke läßt sich in den Rheinlanden für die Hochfenster des Kölner Domchors nachweisen; ferner ist im Straßburger Münster ein gewisser Zusammenhang erkennbar, allerdings aus seiner richtigen Anordnung gerissen, ohne krönenden Abschluß. Daß man in den romanischen Kirchenbauten Deutschlands, wenn auch in beschränktem Maße, sinnreichen Fensterschmuck vorgesehen hatte, das beweisen die Denkmäler in St. Kunibert zu Köln, in Heimersheim, Bücken, Legden, Gelnhausen, Naumburg und anderwärts.

Unleugbar hat die streng gleichmäßige Verfolgung eines wohlüberlegten Planes viel für sich, jedenfalls in weiträumigen Gotteshäusern; anderseits entbehren ungleiche Zufallsanordnungen der späteren Zeit nicht ihres eigenen Reizes.

Von groß angelegten Verglasungsplänen des 14. Jahrhunderts zeugen mehr oder weniger vollständige Ausstattungen verschiedener Kirchen, beispielsweise des Regensburger Domes, des Freiburger Münsters, in Königsfelden, Oppenheim, Straßburg und Soest.

Die Meister der alten Zeichenstuben griffen selbstverständlich auf jene Wahrheiten und Legenden zurück, welche die Kirche lehrte oder die volkstümliche Überlieferung erzählte. Anderseits waren die von der Kirche besonders hervorgehobenen Vorgänge dem Volke durchweg vertraut. Die sinnbildliche

Bedeutung wurde von der Geistlichkeit dem Künstler übermittelt, das Bild selbst der Gemeinde in der Predigt ausgelegt. Da die Glasmalkunst, bekanntlich[1] von den Benediktinern erfunden, von diesem Orden sorgsam gepflegt und weiter verbreitet, von den Cisterciensern, Franziskanern und Dominikanern aufgegriffen wurde, stand dem Zeichner das theologische Wissen in seinem ganzen Umfange zur Verfügung.

Hinter den Klostermauern hatte der christliche Gedanken- und Empfindungskreis sich frühzeitig zu bestimmten Vorstellungen verdichtet und geläufige Vorlagen ausgebildet, die in ihren Hauptzügen gleichmäßig für die verschiedenen Kunstzweige grundlegend waren. Jene feststehenden, sozusagen unwandelbaren Begriffe boten dem schaffenden Künstler hinreichende Anhaltspunkte für seine Werkzeichnungen. Derartige, maßgebende Urbilder, oder fest und bestimmt umrissene, unveränderliche Vorschriften über die Darstellungsart der einzelnen Vorgänge erklären zum Teil die auffallende Ähnlichkeit oder Gleichartigkeit mancher Glasgemälde sowohl in der Hauptanlage als auch in der Auffassung von Einzelheiten. Vorlagen, und zwar untereinander sehr verwandte, erleichterten die Verbreitung der Bilder, denn die Glasmaler konnten unmöglich von Ort zu Ort wandern, um sich mühselig zeitraubende Abzeichnungen von Glasgemälden zu besorgen. Der bloße Austausch von sachkundigen Mönchen oder Laienbrüdern genügt nicht, die manchmal verblüffende Verwandtschaft gleichalteriger Glasmalereien zu erklären. Woher also sollten sonst die gegenseitigen Anklänge bei manchmal örtlich sehr weit voneinander getrennten Fenstermosaiken kommen, wenn nicht gemeinsame Unterlagen vorbildlich gewesen wären, gemeinsam freilich nur in bezug auf den Leitgedanken und auf die Grundauffassung. Unwillkürlich denkt man an den Inhalt des Hortus deliciarum, dessen Benutzung für Glasmalerei bereits vor einem halben Jahrhundert[2] entdeckt wurde, wenn man die Beschreibung der im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts entstandenen, leider verschwundenen Glasmalereien der Kreuzgänge zu Metten[3] und Niederalteich[4] in Bayern sich ins Gedächtnis ruft. Hier wie dort das ganze Wissen der damaligen Zeit im Bilde vorgeführt! Ein ähnliches Werk wie das der elsässischen Äbtissin, vielleicht mit Zeichnungen des tüchtigen Fraters Conradus pictor aus Kloster Scheyern, mag für jene Glasgemälde vorbildlich gewesen sein.

* * *

Einer der frühesten und beliebtesten Vorwürfe für den Maler, der in allen Zeitaltern wiederkehrt, war der Stammbaum Jesse. Die allgemeine Anordnung ist innerhalb bestimmter Zeitabschnitte wohl im großen und ganzen ähnlich, jedoch nichtsdestoweniger mannigfaltigen Abweichungen in Einzelheiten unterworfen. Wann der Inhalt des Evangeliums Matthäi, den wir an Portalen, Antependien, Gewändern, Monstranzen, endlich häufig an den späten flandrischen Schnitzaltären im nordwestlichen Rheinland antreffen, erstmals bildlichen Ausdruck gefunden hat, entzieht sich nachträglicher Forschung. Diesbezügliche Ansätze lassen sich bis gegen die Zeit um 1100 verfolgen; in einfacher Schilderung bringt ihn das Salzburger Antiphonar, etwas reicher der Hortus deliciarum, dann ein Trierer Evangeliar aus dem Ende des 12. Jahrhunderts.

Erst um die Mitte des letztgenannten Zeitraumes erstand das große Westfenster in der Kathedrale von Chartres, das dem Beschauer die Hauptvertreter der Ahnenreihe in farbenprächtiger, trefflich angelegter Anordnung vorführt. Im Sockelfelde liegt unter romanischer Bedachung, deren Vorhang und Ampel den Innenraum bezeichnen, Jesse auf einer Lagerstätte. Aus seinem Leibe sprießt der Stammbaum empor, auf dessen Ästen vier Ahnen, die Muttergottes und der Heiland selbst, dieser von sieben

[1] Diese längst offenkundige Tatsache brauchte nicht erst in einem jüngst erschienenen Werk als frische Entdeckung, gleichsam als überraschende Offenbarung verkündigt zu werden.

[2] DE SCHAUENBURG, Enumération des verrières les plus importantes conservées dans les églises d'Alsace. 1859. S. 14. — PITON, La cathédrale de Strasbourg. 1863. S. 33.

[3] KUEN, Scriptores monast. T. II, S. 87: Habentur ibi in ambitu ornatissimo spatiosissimoque incomparabiles fenestrae, quae ex historia et theologia, astronomiam universam, physicen, musicam, atque alias plures philosophicas disciplinas profitentur, et lectori praeclare ob oculos ponunt, ita interim ingeniosissimis picturis illustratae, ut invitent spectatorem plurimum, nec patiantur eum nisi cum plurimo lectionis fructu discedere.

[4] KUEN, a. a. O., T. II, S. 84: Sepelitur Albertus abba († 1275) in ambitu prope ingeniose pictas et variis inscriptionibus sacris, mathematicis, historicis insignitas fenestras. Ebendort heißt es von dem 1427 verstorbenen Abt Petrus: Fecit fieri fenestras illas ingeniosissime picturatas et loquacissimas.

Tauben umgeben, thronen; seitlich stehen die Propheten mit langen Bandrollen. Nahe damit verwandt sind die Glasgemäldereste in St. Denys[1] und in der Kathedrale von York[2].

Dem Glasgemälde von Chartres könnte man die 1186 vollendete Decke von St. Michael zu Hildesheim gegenüberstellen, die, nur wenige Jahrzehnte jünger, ein ebenbürtiges Seitenstück bildet. Mag in Chartres der pflanzliche Schmuck besser ausgebildet sein — das Blattwerk der Decke ist etwas klemlich und mager — so übertrifft die Deckenmalerei das französische Glasgemälde an Gedankenfülle. Der Fries, in seinem Rankenmuster vortrefflich, umschließt in kleinen Rahmen zahlreiche Prophetenbrustbilder, in den Ecken die Evangelistensinnbilder. Gewissermaßen einen zweiten Fries bilden die stehenden Propheten mit Spruchbändern, dazwischen die Paradiesesflüsse und die Evangelisten. Die Vorfahren sitzen in stolzer, würdiger Haltung in viereckigen und paßförmigen Medaillons; außerhalb dieser Rahmen sieht man nochmals kleine Brustbilder, von Blumen umrankt, bei dem Bilde der hl. Maria durch die Haupttugenden ersetzt. Bei diesem Fenster vertreten der Täufer, Aaron und Erzengel die Propheten. An Jesse schließen sich an David, Salomon, Ezechiel, Josias, Maria mit der Spindel und der Heiland. Unten stehen Adam und Eva zwischen zwei Bäumen, von denen die Krone des Lebensbaumes das Haupt Gottes trägt, der Baum des Todes in den Blüten fünf Schädel.

Schlicht und einfach waren die Stammbäume in den Fenstern von Veitsberg und aus dem früheren spätromanischen Chor des Freiburger Münsters, von denen uns nur geringe Reste erhalten sind, ferner die beiden Tafeln zu Kappenberg, endlich aus der Pfarrkirche zu Annaberg in Niederösterreich, wo von dem Glasgemälde aus der Wende des 13. Jahrhunderts nur der Prophet Manasse gerettet und nach Lilienfeld übertragen wurde.

Außer den Bildern der Voreltern oder an ihrer Stelle brachte man schon früh die Hauptstücke der christlichen Glaubenslehre an, so an dem Mittelfenster von St. Kunibert zu Köln, ein Gedankengang, der vielfach Nachahmung fand. Es ist ein eigenartiges Beispiel wundervoller Flächenbelebung, gleich dem jüngeren Glasgemälde von Legden ein herrliches Zeugnis deutschen Kunstfleißes, seltener Kunstfertigkeit und hochstehender Kunstanschauung.

Der Grundgedanke des Aufbaues kehrt allenthalben wieder. In der Brust oder in der Hüfte des schlafenden[3] Jesse, des Stammvaters des Hauses David, der in Patriarchentracht auf einem Ruhebett oder einem Pfühl liegt, oder im Anschluß an 1. Mosis 28, 11 aus dem Leibe Jakobs, der sein Haupt auf einen Stein gelegt, wurzelt ein Baum mit stilisierten Ranken und Blättern, der, im Fenster üppig emporschießend, auf dem Stamm oder zwischen den kunstvoll verzweigten Ästen den König David und, soweit der Raum es zuläßt, andere Könige von Juda trägt, oder die sitzenden Gestalten mit seinen Zweigen medaillonartig umfaßt, wobei der Farbengrund in rot und blau wechselt. Schon im Glasgemälde von Legden und 1310 im Psalterium der Isabella von Frankreich (Kgl. Staatsbibliothek zu München), dann während des 14. und 15. Jahrhunderts ist der Weinstock[4] bevorzugt, seit dem Ende des 15. Distelakanthus mit Blumen und Rosen. Meist begleiten die geistigen Vorgänger Christi, die Propheten, die den Erlöser angekündigt haben, in ganzer Gestalt oder als Brustbilder die Vorfahren und die Gruppen. Der Wipfel des Baumes trägt in der Regel den Herrn, umgeben von sieben weißen Tauben, den Sinnbildern der Gaben des Hl. Geistes. Die Tauben tragen die Worte Sapientia, Intellectus, Consilium, Fortitudo, Scientia, Pietas und Timor, also eine wörtliche Übertragung der Prophezeiung des Isaias XI: „Und es wird ein Sprößling ausgehen aus dem Stamme Jesse, und eine Blume wird aus dessen Wurzel herauswachsen, und der Geist des Herrn wird auf ihm ruhen; der Geist der Weisheit und der Einsicht, der Geist des Rates und der

[1] In St. Denys hatte Abt Sugerius, dem der hl. Bernhard wegen der üppigen Ausstattung ernste Vorwürfe machte, für die Glasgemälde gesorgt; siehe oben Seite 63, Anmerkung 3. — Neuerdings hat man in einem Chorfenster das Bildnis des Abtes, jedenfalls unter Zugrundelegung des alten bei der Verkündigung, angebracht, wie er ein Fenster mit dem Stammbaum darbringt. — — Geringe Überbleibsel bewahrt die Kirche zu Varennes, Maria zwischen zwei Heiligen, oben der segnende Heiland mit der Weltkugel, jede Taube von einer Ranke umrahmt, abgebildet in Archives du Ministère de l'instruction publique et des beaux arts. Les vitraux par Jules Roussel. Paris. Tafel 6. — Von französischen Beispielen der Frühzeit erwähne ich die Stammbäume zu Reims, Bourges, Amiens, zwei in der Kathedrale von Beauvais, zu Angers, Le Mans, Tours (Kathedrale), Sens, Troyes, Carcassonne, in der St. Chapelle und im Musée des arts décoratifs zu Paris. Eine Tafel französischen Ursprungs besitzt das Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

[2] Abbildung in Browne's History of the edifice of the Metropolitan Church of St. Peter York. London. 1845. pl. 123. — Lyson's Gloucestershire. pl. 93.

In England stehen Überbleibsel von Jesse-Fenstern zu Westwell, Medaillonformen aus Zweigen gebildet, und zu Salisbury, ein Rest aus der Ste. Chapelle zu Paris im South-Kensington-Museum. Aus dem 14. Jahrhundert in Wells, Carlisle, Selby Abbey, im Maßwerk das Jüngste Gericht; andere in Mancetter, Bristol, Lincoln und Shrewsbury.

[3] Wohl eine Anspielung auf Adam, dem Gott während des Schlafes die Rippe zur Erschaffung der Eva entnahm.

[4] Traubenartige Früchte auch in den Jesse-Fenstern von Troyes und Westwell.

Stärke, der Geist der Wissenschaft und der Frömmigkeit, und der Geist der Furcht des Herrn wird ihn erfüllen."

Zuweilen bildet die Gottesmutter mit dem Jesuskinde die Bekrönung, auch Gott Vater, der segnend über seinem Sohne schwebt; ein Stammbaum in St. Georgen ob Murau endigt im Kreuz.

In dem Zurückgreifen auf Adam, z. B. in der Hildesheimer Decke und im Glasgemälde zu Legden, erblickt man eine Anspielung auf die Legende, wonach ein Reis vom Baum des Lebens auf das Grab Adams gepflanzt war, aus dessen Holz das Kreuz Christi gezimmert wurde. Der Baum Adams trägt in seinen sieben Hauptästen die Todsünden, der Lebensbaum des neuen Adam in den sieben Zweigen die drei göttlichen und die vier Kardinaltugenden.

Leider lassen die übrig gebliebenen Felder von Lohne den einstigen Aufbau des Fensters nicht mehr erkennen.

Welche Bedeutung der Verherrlichung der königlichen Ahnenreihe beigelegt wurde, ergibt sich aus der umfangreichen Anlage im Hochchor des K ö l n e r Domes, wo der Meister die Vorfahren über die sämtlichen Fenster verteilt hat.

Der Stammbaum Jesse, mehr oder weniger ausgebildet, bisweilen nur angedeutet, meist in Verbindung mit Gruppenbildern, findet sich im frühgot. Chor der protestantischen Stadtpfarrkirche zu Wimpfen am Berg, um 1300, gleichalterig auf Schloß Erbach im Odenwald aus der ehemaligen Dominikanerkirche zu Wimpfen am Berg, zu Westhofen, Mülhausen, Rosenweiler, Straßburg (St. Wilhelm) im Elsaß, in Eßlingen, auf Schloß Falkenstein im Mansfelder Gebirgskreis; der Stammvater liegt auch am Fuß des St.-Anna-Fensters zu Königsfelden in der Schweiz. Reich entwickelt ist der Stammbaum zu Wels in Österreich; Reste bewahrt der Dom zu Naumburg; auch die bereits erwähnte farbige Abbildung eines nicht mehr vorhandenen Fensters aus dem bayrischen Kloster Speinshard gehört hierher. Die alten Tafeln in den Domen von Merseburg und Halberstadt, ferner in der ehemaligen Dominikanerkirche zu Brandenburg sollen nicht übergangen werden. Zu einem Stammbaum Jesse gehörten die Tafeln, die aus der Cistercienserinnenkirche Amelungsborn in das Blankenberger Schloß gebracht wurden.

* * *

Ein fast unerschöpflicher Bilderkreis stand den alten Meistern zur Verfügung, Propheten, Evangelisten und Apostel, Heilige und Märtyrer als Einzelfiguren, ihre Lebensgeschichte in Reihen kleiner Gruppen, recht geeignet zur Lösung der hehren Aufgabe, erzählend, belehrend und erbauend zu wirken. Gleichnisse und Weissagungen fanden in gleicher Weise wie die Lehrsätze der Kirche bildliche Wiedergabe. Die Schöpfungsgeschichte, das Sechstagewerk, kam in den Glasgemälden zu Marburg, Limburg und von St. Martha in Nürnberg zur Darstellung, später noch in der Besserer-Kapelle am Ulmer Münster. Für Frankreich nenne ich beiläufig Reims und die Ste. Chapelle zu Paris, für England die Kathedrale von York, für Italien Werke des 16. Jahrhunderts zu Pisa und im Dom zu Mailand.

Alle biblischen Ereignisse, vom Sündenfall bis zur Erlösung, das Glaubensbekenntnis bis zum Jüngsten Gericht, sind von den alten Glasmalern verwertet worden.

Meisterhaft hat der Künstler des Mittelfensters zu Bücken die Handlungen der hl. Messe mit den Begebenheiten aus dem Leben des Heilandes in Verbindung gebracht. Gleichwertig ist das etwa anderthalb Jahrhundert jüngere Hauptchorfenster in St. Martha zu Nürnberg, während das noch einige Jahre spätere Glasgemälde im Chor der Jakobskirche zu Rothenburg ob der Tauber das Leiden des Herrn mit der Taufe, der hl. Messe und der Erlösung in Beziehung bringt. In der Florentiuskirche zu Niederhaßlach im Elsaß gruppieren sich die Bilder der Werke der Barmherzigkeit um das hl. Meßopfer.

Schon in St. Kunibert zeigt der Heiland im Stammbaum die hl. Eucharistie; sie ist ferner dargestellt in einem Glasgemälde der Karmeliterkirche zu Boppard, in einem Christusbild zu Niederwerth, dann in einer großen Monstranz im Maßwerk eines Umgangsfensters der Lorenzerkirche zu Nürnberg, angebetet von zwei Engeln, endlich aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu Weidhofen an der Ybbs in der Diözese St. Poelten.

Außer den geschichtlichen Vorgängen boten die Symbolik und die Allegorie dem Glasmaler ein ergiebiges Feld. Schon eine lateinische Handschrift[1] des 13. Jahrhunderts sollte den Künstlern als Hilfsbuch der sinnbildlichen Darstellungen dienen. In Anknüpfung an die Erschaffungsgeschichte brachte der Zeichner den Tierkreis, die Jahreszeiten, die Monate und Tageszeiten. Ich erinnere nur flüchtig an das groß angelegte, weltbekannte Rundfenster von L a u s a n n e[2]; die Monatszeichen stehen in Freiburg.

[1] Hs. Cheltenham, Nr. 11059. L. Delisle, Histoire littéraire de la France, B. XXXI, p. 214.

[2] J. Rud. Rahn, Die Glasgemälde in der Rosette der Kathedrale von Lausanne. Ein Bild der Welt aus dem 13. Jahrhundert. Zürich 1879. Mitt. der Antiquar. Gesellschaft, XX, 9 Tafeln. Vgl. Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei S. 241; Geschichte der Schweizer Glasmalerei, Leipzig 1905, S. 254.

Die Elemente, Erde, Luft, Wasser und Feuer, die Hauptwinde, die Paradiesesflüsse, das Himmelsgewölbe mit Sonne, Mond und Sternbildern kehren gar häufig wieder.

Der Kampf der Tugenden mit den Lastern ist in Glasgemälden des 13. Jahrhunderts im Dom zu Naumburg, dann zu Mülhausen, Niederhaßlach und Straßburg im Elsaß zu sehen, ferner noch aus dem 14. Jahrhundert zu Hall in Württemberg.

Die klugen und die törichten Jungfrauen wurden bereits im 13. Jahrhundert für die St.-Elisabeth-Kirche zu Marburg als Glasgemälde hergestellt, außerdem in St. Walpurgis bei St. Michel ob Leoben in Steiermark; man sieht sie ferner, darunter ein Paar als Ecclesia und Synagoge, im Dom zu Halberstadt; auch in der Stephanskirche zu Mülhausen im Elsaß sind sie vertreten. Vortrefflich sind die Allegorien des Christentums und des Judentums in den prächtigen Glasbildern zu Marburg.

Die Werke der Barmherzigkeit durften selbstverständlich in den Glasmalereien der Elisabethkirche zu Marburg nicht fehlen, hier besonders bemerkenswert, weil die hl. Elisabeth selbst als Spenderin der Wohltaten auftritt. Nicht viel jünger sind sie im Freiburger Münster, aus dem 14. Jahrhundert im Dom zu Regensburg. In Straßburg ist Christus persönlich als Notleidender dargestellt; Liebfrauen zu Nürnberg bewahrt nur Reste.

Rein weltliche Darstellungen wurden, als von Gott ausgehend, in den kirchlichen Bilderkreis hineingezogen. Des Abtes Sugerius' Glasgemälde enthielten die Geschichte Karls des Großen und Begebenheiten aus den Kreuzzügen; ein Fenster zu Chartres erzählt die Geschichte des großen Kaisers, dabei ist jedoch nicht zu vergessen, daß er den Heiligenschein trägt.

Allegorien der Künste und Wissenschaften belehren den Beschauer über den damaligen Stand der Kultur; Bilder der Sibyllen, von Philosophen und Dichtern, Helden und Schriftstellern versetzen uns in das griechische und römische Altertum. Nichts ließ der erfinderische, aufmerksame Künstler sich entgehen. Auf den deutschen Glasmalereien ließe sich eine vollständige Ikonographie aufbauen.

* * *

Die frühgotischen Bibelfenster.

Der Gedanke, Vorgänge des Alten Bundes, die nicht nur von Christus selbst, sondern später von den Evangelisten, den Kirchenvätern und den Kirchengelehrten so oft in vorbildlicher Bedeutung herangezogen wurden, in die Sprache der Kunst zu übertragen, ist recht früh nachweisbar. Schon im letzten Drittel des 7. Jahrhunderts soll nach dem Bericht Bedas der Abt Benedikt Biscop zusammengehörige Bilder des Alten und des Neuen Testamentes aus Rom nach England gebracht haben, als Vorlagen zur Ausmalung seines Klosters[1]. Spätere Wandmalereien haben sich diesen Gegenstand zum Vorwurf genommen, ebenso die übrigen Zweige der bildenden Kunst. Die Bilder des Alten und des Neuen Bundes standen in der Pfalzkapelle zu Ingelheim, die Ludwig der Fromme hatte ausmalen lassen. Erst im 12. Jahrhundert griff der typologische Symbolismus weiter um sich. In dem nach 1150 entstandenen Hildesheimer Missale (im Besitz des Grafen von Fürstenberg-Stammheim) erscheinen Vorbilder und Propheten. Vollends durchgeführt ist der Gedanke in der umfangreichen Bilderreihe des Altaraufsatzes von Klosterneuburg, den Meister Nikolaus von Verdun 1181 vollendet hatte, wobei er den 17 neutestamentlichen Ereignissen zwei alte Vorgänge, je einen vor und nach der Gesetzgebung, zur Seite stellte, eine Unterteilung, die sich auf den Glasmalereien zu Klosterneuburg im 13. Jahrhundert wiederholt und später auf den in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts gemalten Glasgemälden, die aus der Minoritenkirche zu Regensburg ins Nationalmuseum nach München kamen, in großem Maßstab wiederkehrt. Natürlich hat die Glasmalerei diese Bildergruppen frühzeitig aufgegriffen. Abt Sugerius von St. Denis hatte nicht nur ein großes Kreuz aus Gold und Email mit typologischen Darstellungen versehen, sondern gleichzeitig die Abteikirche mit biblischen Glasgemälden ausstatten lassen. Ob die Mosesbilder des Meisters Gerlachus zu einer größeren Folge gehörten, läßt sich nicht mehr feststellen. Leider ist auch von dem ehemaligen Bestande in St. Patroklus zu Soest nicht genug übrig geblieben, um ein sicheres Urteil zu rechtfertigen; unterhalb der figurenreichen Kreuzigung schaut man die Kundschafter mit der Traube, ferner die Propheten, und zwar gleichfalls vorbildlich, oben Abraham mit dem Schwert und Moses, auf die eherne Schlange weisend.

[1] Über ältere Bibelbilder und ihre Auslegung vgl. L'art symbolique du moyen âge à propos des verrières de l'église St. Etienne à Mulhouse. M. Paul Perdrizet. Leipzig 1907.

Auf die bescheidenen, fast versteckten Anfänge in dem Mittelfenster von St. Kunibert zu Köln habe ich bereits aufmerksam gemacht. Unauffällig, einfach den Propheten so beiläufig zugesellt, wie der Engel der hl. Maria auf der Hildesheimer Decke, stehen dort die Bildchen mit dem blühenden Stab Aarons, die Opferung Isaaks und die Ausspeiung des Jonas.

Frankreich[1] und England bieten weitere Beispiele, letzteres besonders in dem Ostfenster der Kathedrale von Canterbury[2], dessen Anlage einigermaßen der Soester ähnelt.

In den Rheinlanden ist das Bibelfenster der Dreikönigenkapelle im Kölner Dom, gleich dem ebenfalls stark ergänzten Weißenburger wesentlich älter als die bisher bekannten, um 1300 entstandenen Handschriften der Biblia pauperum vom Stift St. Florian und der Hofbibliothek zu Wien, das Vorbild einer ansehnlichen Reihe von typologischen Glasgemälden, die sich bis in das 15. Jahrhundert hinein fortsetzen, und von denen die leider verschollenen Kreuzgangsfenster der Benediktinerabtei Hirsau durch die Anregung Lessings die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt haben.

* * *

Biblia picta, eine Bilderbibel im wahren Sinne des Wortes, waren die farbensprühenden Glasgemälde mit den typologischen Darstellungen, die vom 12. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts die Gotteshäuser und dann noch ein volles Jahrhundert hindurch die Fenster so manchen Klosterkreuzganges zierten. In der Reichhaltigkeit des geistigen Inhaltes waren sie des augenfälligen Standortes wegen jedermann zugänglich, sichtbar und verständlich, in Wahrheit eine Biblia pauperum, eine Armenbibel sowohl für die wirklich Bedürftigen als für die des Lesens unkundigen Armen im Geiste. Jene Bibelfenster hatten ein größeres Anrecht auf diesen Titel als die von späteren Geschlechtern mit dem lange unaufgeklärt gebliebenen Namen Biblia pauperum bedachten Bilderbücher, die, nebenbei bemerkt, gleich ihren Vorläufern fast ausnahmslos deutschen Ursprungs, sorgsam in der Bücherei des Klosters verwahrt wurden, also den ihnen irrtümlich zugeschriebenen Zweck nur innerhalb sehr eng gezogener Grenzen hätten erfüllen können.

„Hic incipit bibelia pauperum", so lautet der gegen Ende des 15. Jahrhunderts über eine im 14. Jahrhundert entstandene Handschrift der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel geschriebene Vermerk, eine Bezeichnung, die, wie Lessing vermutete, nachträglich, ungeprüft, gedankenlos als Aufschrift auf die dort lagernden gedruckten Ausgaben und in den Katalog übertragen wurde.

Dabei läßt Lessing die Frage offen, ob etwa die Überschrift eines alten, weder zeitlich noch örtlich näher bestimmten Druckes der Wolfenbütteler Bibliothek: „Biblia pauperum a domino Bonaventura edita omnibus predicatoribus perutilis", deren Inhalt jedoch mit der Bilderbibel nicht das mindeste gemein hat, den Schreiber zu der falschen Benennung verleitet hat. Wäre nun hiermit die Herkunft des Namens geklärt, so fehlte immerhin der Aufschluß über die Bedeutung, über den Sinn der vielumstrittenen Aufschrift. Der Einwand, daß die gemalten Bücher billiger gewesen seien als ein vollständig geschriebener Text, ist kaum stichhaltig.

Überaus annehmbar ist das Ergebnis der neuerdings vorgenommenen umfassenden Untersuchungen von Lutz und Perdrizet, die nach Sammlung und Ergänzung der zerstreuten Nachrichten die irrige Bezeichnung „Armenbibel" auf Grund einer unzweideutigen Eintragung in der aus der Benediktinerabtei Wessobrunn stammenden Münchener Handschrift von 1471 durch den richtigen Namen Biblia picta ersetzt wissen möchten[3]. Unter Hinweis auf gleichsinnig bezeichnete Schriften anderer Wissensgebiete, z. B. der Rechtslehre und der Philosophie, halten sie sich vollauf zu der einwandfreien Auslegung berechtigt, ähnlich kurzgefaßte Auszüge der Biblia picta, ihr knappes Inhaltsverzeichnis, als Biblia pauperum für weniger bemittelte Kleriker, gewissermaßen als ein billiges, wohlfeiles Hilfsbuch anzusprechen. Es handelt sich um jene Libri pauperum, für deren Einband schon Theophilus in seiner Schedula (l. III. cap. 71) einen einfachen Kupferbeschlag angibt.

Zum Überfluß bringen Lutz und Perdrizet als vollends überzeugenden Beweis einige Verse aus der Inhaltsübersicht, dem Prooemium des Speculum humanae salvationis, die, einer mit Bildern geschmückten

[1] Vgl. Cahier et Martin, Cathédrale de Bourges. — Emile Male, L'art réligieux du XIIIme siècle en France. Paris 1898.

[2] Isaak trägt bezeichnenderweise das Brandholz in Kreuzesform.

[3] J. Lutz und P. Perdrizet, Speculum humanae salvationis, Mülhausen und Leipzig 1907, S. 282 und 283. Die „Übersicht" in der Wessobrunner Handschrift beginnt mit dem Satz: „Sequitur summula figurarum Novi Testamenti tracta a Speculo humanae salvationis ac a Biblia picta."

Ausgabe aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts beigetugt, ausdrücklich als ein Notbehelf armer Prediger, die sich das ganze Buch nicht beschaffen können, bezeichnet wird[1].

Gleich scharfsinnige Ausführungen, von den einschlägigen Quellenangaben begleitet, suchen den Ursprung des als Vorlagebuch für die Glasmalerei ebenfalls wichtigen Speculum im Orden der Dominikaner, wofür aus dem Sinn und aus dem Wortlaut verschiedener Textstellen sowie aus zwei Bildern ein befriedigender Wahrscheinlichkeitsbeweis erbracht wird. Bekanntlich wurde der „Heilsspiegel" schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts dem großen Dominikaner des 13. Jahrhunderts, dem Vincent von Beauvais, zugeschrieben. Und bereits 1646 war dem Abschreiber einer Münchener Handschrift die Einschaltung von Versen des Speculum in die Vita Christi des Sachsen Ludolph aufgefallen. Aber erst kürzlich führte eine eingehende Prüfung der oben genannten Forscher zu der überzeugenden Schlußfolgerung, daß dieser Straßburger Karthäuserprior, vorher 26 Jahre lang Mönch des Predigerordens[2], als solcher das Speculum, eine „nova compilatio", wie zwei Pariser Abschriften aus der Mitte des 14. Jahrhunderts bekunden, geschrieben habe, bevor er das Gewand des Kölner Ordensstifters, des hl. Bruno, nahm. Außer sonstigen Nebenumständen spricht für diese Anschauung, daß die Verse in der Vita Christi Ludolphs ohne Angabe der Herkunft eingeflochten sind, eine auffallende Tatsache, die bei dem sonst so gewissenhaften Ludolph nur die Annahme gestattet, daß er selbst ihr Verfasser gewesen.

Jedenfalls sei der geistige Vater des Speculum unter den Gelehrten der großen rheinischen Dominikanerklöster zu suchen.

Über den Zweck jener Bilderhandschriften, der Biblia picta und des Speculum humanae salvationis, gehen die Meinungen gleichfalls auseinander. Zweifelsohne konnten sie als Andachts- und Erbauungsbücher benutzt werden, auch von den des Lesens Unkundigen; ebenso bildeten sie für die Prediger wertvolle Nachschlagebücher; aber als bloße Bilderbücher zum Durchblättern für die Mönche waren sie doch wohl, was den Aufwand an Zeit und Arbeit anging, zu kostspielig. Für die Bedürfnisse der Prediger hätte wahrlich das Summarium, die Summula oder das Compendium, die kurze Inhaltsangabe, genügt.

Ich stehe nicht an, in jenen Handschriften und ihren etwaigen Vorläufern Hilfsbücher, flüchtige Vorlagen für die Zeichenstube der Klöster zu erblicken. Ich denke dabei an die Tituli Ekkehards IV. von St. Gallen, an die Verse, die er als Vorstand der Domschule zu Mainz für den 1031 verstorbenen Erzbischof Aribo von Mainz behufs Ausstattung des Domes mit Gemälden verfaßt hatte, wobei er die Auswahl der Bilder freiem Ermessen überließ: „Eligantur qui picturis conveniant." In den Bilderhandschriften fanden die ausübenden Künstler neben den biblischen Anknüpfungspunkten einen allgemein gehaltenen künstlerischen Wegweiser, eine zuverlässige Richtschnur für die Anlage ihres Ausstattungsplanes, wobei ihnen selbstverständlich betreffs der Ausarbeitung vollste Freiheit gewahrt blieb, falls sie überhaupt eine solche beanspruchten. Angesichts der nur vorbildlichen Bestimmung für die verschiedenen Kunstzweige darf man den Umstand, daß die alten Handschriften der technischen Belehrungen entbehrten, keinesfalls als Gegenbeweis ansehen.

Auf die Benutzung derartiger Vorlagen ließe sich die Ähnlichkeit mancher Kunstwerke zurückführen. Die verspätete Anwendung veralteter Formen, so die romanisierenden Anklänge im Bibelfenster des Kölner Domes, fänden dadurch eine ungezwungene Erklärung. An den Glasgemälden von St. Stephan zu Mülhausen im Elsaß ist für die Zeit zwischen 1330 und 1340 der augenscheinliche Beweis engen Zusammenhanges erbracht. Ferner verweist Lasteyrie[3] auf die Gleichartigkeit der 1493 zu Paris erschienenen Légende dorée des Sébastien Verard mit französischen Glasgemälden.

Die Ähnlichkeit der grundlegenden Raumeinteilung und Raumausnutzung gestattet, zumal für das 15. Jahrhundert, die ziemlich sichere Annahme offenbarer Wechselbeziehungen, die sogar bezüglich der

[1] S. 283. Et sic terminantur capitula libri hujus et voluminis.
Praedictum prooemium de contentis hujus libri compilavi,
Et propter pauperes praedicatores apponere curavi,
Qui si forte nequiverint totum librum comparare,
Si sciant historias, possunt ex ipso prooemio praedicare.

[2] Ludolph, ein Zeitgenosse Taulers, soll 1314 Dominikaner, 1340 Karthäuser gewesen sein; seit 1343 Prior der Karthause zu Koblenz, sei er 1348 nach Straßburg zurückgekehrt, wo er am 10. April 1378 starb. Als Quellen standen ihm die Werke zweier Ordensbrüder zur Verfügung, die Summa des Thomas von Aquin und die Legenda aurea des Jakobus von Voragine, außerdem die Historia scholastica des Petrus Comestor.

In den Rheinlanden sind nur drei Handschriften des Speculum vorhanden, und zwar in der Stadtbibliothek von Trier; zwei lateinische ohne Miniaturen und eine deutsche Übersetzung aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, 26 Bl. „Der Spigel der menschlichen Selikeit", metrische Übersetzung von Heinrich von Laufenburg. 96 Bilder.

[3] Ferd. de Lasteyrie, Quelques mots sur la théorie de la peinture sur verre. Paris 1852. S. 13, Anm.

Hirsauer Kreuzgangfenster auf Irrwege leitete. Die Hirsauer Glasgemälde, in der Zeit von 1491 bis 1517 hergestellt, sind nach der Bilderbibel, und zwar nach der auf 40 Holztafeln gedruckten Ausgabe, gemalt worden.

Noch jünger waren die in den Jahren 1527 bis 1556 entstandenen Glasgemälde im Kreuzgang der ehemaligen Prämonstratenserabtei Steinfeld, die sich, wenn auch in abweichender Anordnung, an die Bilderbibel anlehnen. Doch darüber später.

Abb. 156. Maßwerk in M.Gladbach.

Das Bibelfenster zu M.Gladbach (Tafel IX).

Wenn der große Dominikaner Albertus Magnus, zu dessen Füßen Thomas von Aquin in Köln seine Gottesgelehrtheit vertiefte, die Bilder als die Bücher der Laien bezeichnete, dann ist es selbstverständlich, daß in den Kirchen seines Ordens und seiner Wirksamkeit jenes Wort bald in die Tat umgesetzt wurde.

Der Baumeister der von dem gewesenen Regensburger Bischof im Jahre 1275 geweihten ehemaligen Benediktinerabteikirche zum hl. Veit in München-Gladbach, Gerhard von Köln, wird wohl veranlaßt haben, daß die Glasfenster in Köln, wo die kunstgeübten Benediktiner mehrere Niederlassungen besaßen, angefertigt wurden, entweder in einer Klosterwerkstätte, vielleicht in St. Pantaleon, oder von einem der damals bereits tätigen Laienmeister. Nur das langgestreckte Hauptfenster des hochgelegenen Chorabschlusses hat seinen alten Schmuck ziemlich unversehrt bewahrt, 25 achtblätterige Rundbilder aus dem Alten und Neuen Bunde, eine Arbeit des ausgehenden 13. Jahrhunderts, in seinen pflanzlichen Einzelheiten bereits gotisch stilisiert, während Haltung und Gebärden der Figuren sowie der Faltenwurf der Gewandung die Spuren romanischer Linienführung noch nicht gänzlich verlassen haben, die sich übrigens in dem sonstigen Beiwerk, unter anderem bei dem ungemein flott angebrachten Tempel der Samuelgruppe, noch recht deutlich bemerkbar macht[1].

In der Maßwerksrosette bildet das Weltgericht den Abschluß der inhaltreichen Bilderreihe. Ein gelbes Blattmusterband umrahmt in Vierpaßform die auf rotem Untergrund angebrachte Darstellung. Vor blauer Mandorla thront auf einem Regenbogen der etwas hagere Christus in gelbem Mantel zwischen der hellolivgrün gekleideten Maria und dem mit gelbem Pelz bedeckten Täufer, letzterer eine recht mäßig gezeichnete Gestalt. Auf dem Antlitz des Heilandes ruht ein wehmütiger Zug. Besser ist die untere Gruppe, links Erlöste, darunter ein Kleriker in rotem Almucium; auf den Gesichtern der Gerechten malt sich der Ausdruck ängstlichen, bangen Mitleids. Rechts, durch den Engel mit gezücktem Schwert geschieden, werden die durch einen weißen Strick zusammengekoppelten Verdammten von einem weißen, höhnisch grinsenden Teufel vor dem durch einen blauen Tierrachen dargestellten Höllenschlund, aus dem die roten Flammen züngeln, in Empfang genommen. Zauderndes Schaudern, wildes Entsetzen, schmerzlich ergebene Widerstandslosigkeit vermeint man aus den verzerrten Mienen zu lesen. Vor dem schwertbewehrten Erzengel, gleichsam von ihm behütet, steht, trennend zwischen die Gruppen zwischengeschoben, der große Schild des Stifters, eine rote Lilie im goldenen Felde, belegt mit einem Turnierkragen (ein blau und gelber Balken mit fünf blauen bezw. roten Lätzen).

Kräftige Farbengebung bildet den Hauptvorzug dieses Fensterteppichs. Die einzelnen Bilder werden durch ein achtlappiges Band eingefaßt, das, links mit einem Blattmuster, rechts mit rautenförmigen Steinen verziert, sich bei jenem durch grüne, bei diesem durch gemusterte, gelbe Außenzwickel zum Kreise ergänzt. Die Rahmen der linken Reihe ruhen auf einem Mosaik, das sich aus regelmäßig angeordneten, roten und blauen Blumenrosetten mit zwischengestreuten gelben Sternen zusammenfügt. Im Fries wechseln, durch schmale, gelbe Querbinden getrennt, rote und blaue, beblümte Quadrate; zu beiden Seiten dieser Borte laufen breite, weiße Perlstreifen. Die ebenfalls blaugrundigen Vorgänge des Neuen Bundes werden durch freiwachsendes Pflanzenwerk, dessen grüne Ranken weiße, grüne und winzige gelbe Blätter über die rote Grundfläche aussenden, umschlossen. Kreisförmig geführte Zweige umschlingen die kleinen Prophetenbrustbilder.

Die Gewänder wechseln in Zusammenstellungen von grün, gelb, rot, weiß und braunviolett, bei den Brustbildern von blau, weiß und gelb; in den Heiligenscheinen sind grün, gelb, rot, blau, blaßrot und braunviolett vertreten. Der Kreuzesstamm ist grün. Einzelne Vierecke der Borte zeigen braunviolette oder lila Färbung, einige blaue Rosetten einen Stich ins blau-grüne. Auch bei diesem Glasgemälde zeigt der Teppichgrund des Alten Bundes einen gewissen Ernst der Stimmung. Die Fleischteile sind teils aus „weißem", teils aus blaßrötlichem oder gelblichem Glase ausgesprengt. Auffallend für die Entstehungszeit wären einzelne Glasstücke von einem zwischen karmin und rosa liegenden Ton, falls sie nicht Zutaten der in den 1870er Jahren unter der Aufsicht des Barons J. Bethune in Gent vorgenommenen Instandsetzung sind.

Die meisten Gesichter sind ohne inneres Leben; von einem seelischen Vorgang ist wenig wahrzunehmen; die Pupillen der Augen sind in die Ecke gerückt; mit Vorliebe hat der Zeichner an der Stirn eine kleine Locke angebracht. An manchen Köpfen, besonders bei einzelnen besser geratenen Brustbildern, ist Haar- und Barttracht wild bewegt, wie im Winde flatternd.

[1] Abbildung bei Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. III. Band. IV. Die Städte und Kreise Gladbach und Krefeld, Tafel V.

Abb. 157. M.Gladbach.

Abb. 158. M.Gladbach.

Überhaupt ist die Zeichnung der Bilder unterschiedlich, teils gut, teils mittelmäßig. Die Falten der Gewandung sind eckig, knitterig; die an und für sich dünnen Arme sind obendrein in enge Ärmel gezwängt. An die Umfassungen hat der Meister sich nicht gebunden; wo es nötig war, ließ er sie einfach überschneiden. Einzelne Vorgänge sind nur schwer erkennbar, andere wieder sehr deutlich, alle aber verraten das Streben nach verständlicher Bewegung. Neben unbeholfenen, übertriebenen Gebärden trifft man recht natürliche Haltung der Gliedmaßen.

Die linke Bahn beginnt mit Bileams Esel; man glaubt, die Unterhaltung des Engels mit Bileam zu hören. Darüber sieht man, wie ein Engel vertraulich dem Abraham die Geburt eines Sohnes verkündet, als Vorbild der streng gezeichneten Verkündigung Gabriels. Gut gelungen ist dem Zeichner der brennende Dornbusch; während Moses sich ungezwungen der Schuhe entledigt, führt er die Zwiesprache mit Gott ruhig weiter.

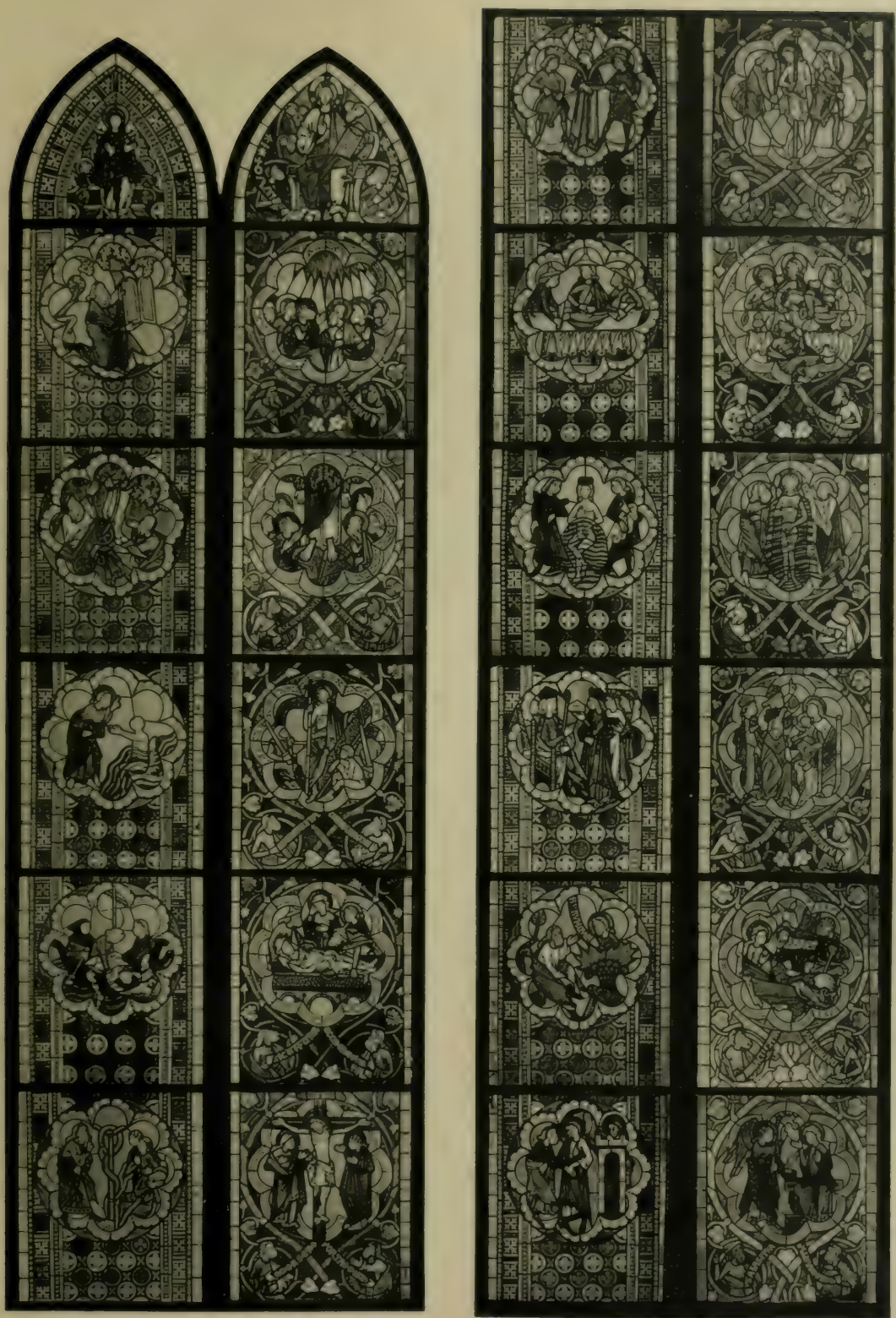
Ein abgerundetes Bild ist die Geburt; geschickt ist der Unterbau der Krippe; Maria hält in der Rechten den Apfel als Sinnbild auf die Bestimmung der Menschwerdung des göttlichen Sohnes. Ob bei dem Besuch der Königin von Saba in Jerusalem und bei der Anbetung der drei Weisen die etwas steife Haltung und die harte Gebärdensprache die Würde des Vorganges ausdrücken sollen? — Wegen Raummangels hat der Glasmaler den Stern von Bethlehem in sinnreicher Weise außerhalb des Bildrahmens in dem durch die Ranken gebildeten Zwickel untergebracht[1].

Recht einfach hat der Meister sich zu helfen gewußt bei dem Bilde, wie der junge Samuel in den Tempel ge-

[1] Das entsprechende Feld mit der Darbringung Jesu im Tempel konnte in der Abbildung nicht gebracht werden, da anscheinend die Pause abhanden gekommen ist; in Anbetracht der Eigenart der Darstellung ein bedauerlicher Verlust.

Abb. 160. M.Gladbach.

Abb. 159. M.Gladbach.



Hauptchorfenster der ehemaligen Abteikirche zum hl. Veit in M.Gladbach.

Nach den im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz aufbewahrten Aufnahmen von Bethune.

führt wird. Einen seltsamen Begriff von Raumtiefe entwickelt er dagegen bei Naamans Bad im Jordan und bei der Taufe Christi; die nackten Körper sind kurzweg von den Wellen des bergartig aufgetürmten Wassers umhüllt. Gut aufgefaßt sind die Einsetzung des Paschafestes und des Abendmahls; offenbar hat der Meister bei letzterem den dargestellten Augenblick sinngemäß zum Ausdruck zu bringen versucht.

Bei den folgenden Begebenheiten, wie Achior an den Baum gebunden und Christus gegeißelt wird, bekunden die hölzernen Bewegungen, daß dem Maler für die fremdartigen Vorgänge die genügende Ausdrucksfähigkeit abging, die sich bei der ehernen Schlange und bei der Kreuzigung wieder besser bewährt.

Abb. 162. M.Gladbach.

Ein gutes Bild ist, abgesehen von der unnatürlichen Drehung in der Hüfte, die Opferung des Jonas. Der Fisch nimmt den über Bord Gestürzten sofort in Empfang; die über seinen Oberkörper gezogenen Wellenlinien sollen unzweifelhaft andeuten, daß dieser Teil schon als unter Wasser befindlich gedacht ist. Trefflich gruppiert, körperlich und seelisch bewegt ist die Grablegung Christi, geschickt in den gegebenen Rahmen eingefügt die Auferstehung des Herrn. Zwar etwas kindhaft, aber doch nicht ohne Geschick ist die Ausspeiung des Jonas. Einfach hat man sich bei der Himmelfahrt Christi zu helfen gewußt; auch bei der Wagenfahrt des Elias genügten die Brustbilder zur Vorführung der wunderbaren Erscheinung. Gleiches gilt von der Aussendung des Hl. Geistes, wo der Zeichner sich mit der Enge des Raumes nicht ganz zurecht zu finden vermochte. Von beinahe monumentaler Wirkung ist in seiner wuchtigen Einfachheit das Bildnis des knienden Moses mit den Gesetzestafeln.

In der Spitze der linken Langbahn thront Maria mit flehender, fürbittender Handbewegung, ihr gegenüber der segnende Heiland, das schmale, feine Antlitz umwallt von dem welligen, in der Mitte gescheitelten, in Lockensträhnen auf die Schultern fallenden Haar; der kurze Bart ist leicht gespalten.

Abb. 161. M.Gladbach.

Bei den kleinen Prophetenbrustbildern, von denen einzelne sich wiederholen, sind Haltung und Gebärdensprache nicht immer zweckentsprechend.

In seiner Gesamtheit bildet der bilderreiche Fensterteppich ein prächtiges Ausstattungsstück der Kirche, das als vollwertiges Kunstwerk seiner Zeit sich den übrigen Bibelfenstern würdig anreiht.

Das Bibelfenster der Stephanuskapelle im Kölner Dom. (Tafel X.)

Die alten Tafeln dieses Fenstermosaiks sollen einst die Dominikanerkirche zu Köln geziert haben. Es ist das dankenswerte Verdienst de. Professors Wallraf,

Abb. 103. M.Gladbach.

Abb. 104. M.Gladbach.

daß diese wertvollen Schätze gerettet worden sind. Die Glasgemälde der 1271 begonnenen, nach 1278 vollendeten, doch schon 1275 geweihten Dominikanerkirche, deren irrigerweise dem Albertus Magnus zugeschriebener Chor durch Erzbischof Siegfried von Westerburg (1274—1297) mit Glasmalerei ausgestattet worden sein soll, waren bereits auf einen Wagen gelegt und sollten zertrümmert werden, um das Blei zu gewinnen. Unersetzliche Schätze sind vernichtet worden, offenbar auch das Fenster, welches außer dem Erzbischof Siegfried das Bildnis des großen Gelehrten mit einem kurzen Lobgedicht zeigte[1].

Nur ein Teil der Chorfenster wurde dem Verderben entrissen, jedoch anscheinend keine Arbeiten aus der Gründungszeit. Wallraf hatte sie zum Jesuitenkloster bringen lassen; dann wurden sie auf dem Speicher der Domsakristei aufbewahrt. Erst vor wenigen Jahren hat man eine Anzahl frühgotischer Bildmedaillons, die, vielleicht aus dem Hauptchorfenster der im Jahre 1804 abgebrochenen Dominikanerkirche herrührend, drei Jahrzehnte hindurch zwar ohne inneren Zusammenhang, aber recht malerisch angeordnet, in den Fenstern der Sakristei gestanden hatten, in die St.-Stephanus-Kapelle des Domes übertragen.

Um die unter luftigem Baldachin stehende kräftige Gestalt des hl. Judas waren sieben Bilder angebracht, unter ihm der auf den Wolken schwebende, von Engeln angebetete Heiland, in der linken Bahn von unten nach oben die Kreuzigung, die Taufe, die Geburt, in der rechten die Ausgießung des Hl. Geistes, die Geißelung und die Anbetung der hl. drei Könige; im Dreipaß des Maßwerks die thronende Maria.

[1] Siehe Kölner Domblatt 1863, Nr. 221 u. 222. Petrus de Prussia 1480: De quo retro summum altare ob eandem causam post obitum ipsius in vitrea fenestra, ubi ipse depictus est una cum Archiepiscopo Coloniensi, qui eum sepulturae honore tradidit, hi versus inscripti sunt:

Condidit iste Chorum Praesul qui Philosophorum
Flos et Doctorum fuit Albertus Scholaque morum
Lucidus errorum destructor obexque malorum,
Hunc rogo Sanctorum numero Deus adde tuorum.

Vgl. Merlo, a. a. O. S. 36. — Ennen, „Über die aus der Dominikanerkirche in Köln stammenden Albertusfenster" in „Bonner Jahrbücher", 39. Heft, S. 355. Ennen widerlegt das im 38. Heft mitgeteilte Gerücht, nach dem 1830 wertvolle Glasgemälde, darunter das aus der Dominikanerkirche stammende Albertus-Magnus-Fenster, von der Stadt Köln einem preußischen Prinzen geschenkt worden seien. Dem Prinzen Karl wurden für sein neu erbautes Palais Nr. 38 und 39 des Hirnschen Kataloges geschenkt, Kaiserin Helena, neben ihr Konstantin, ferner die hl. Ursula zwischen neun Genossinnen, außerdem aus dem Wallrafschen Nachlaß die hl. drei Könige.

Unter dem hl. Symon sah man die Verkündigung, links die eherne Schlange, Naaman im Jordan und Achior, an den Baum gebunden, rechts Moses mit den Gesetzestafeln, den brennenden Dornbusch und die Königin von Saba vor Salomon; in der Spitze den Salvator. Das Abendmahl war im Kapitelsaal untergebracht. Diese Glasmalereien sind von ausgesprochen gotischem Gepräge; sie dürften vor oder um 1300, keinesfalls aber später entstanden sein. 15 Bilder waren erhalten, fünf wurden neu hinzugefügt, um die Füllung des langgestreckten Fensters am jetzigen Standort zu ermöglichen[1].

Bei diesem Glasgemälde hat der Glasmaler mit grün nicht gespart; mit der Ausdehnung dieses in der Glasmalerei gefährlichen Farbenglases ist er bis an die äußerste Grenze gegangen. Das reichlich zur Verwendung gelangte Rot und Gelb in der Gewandung stellen glücklicherweise das gefährdete Gleichgewicht wieder her; blau dient vornehmlich als Hintergrund; rotviolett sowie ein stumpfes blaugrauviolett und braunrot sind in beschränktem Maße eingeflochten; gelb tritt in zwei Tönen auf.

Der unzweifelhaft vorhandene Überschuß an grün, der sich an allen Teilen bemerkbar macht, drängte sich vor der Reinigung weniger auf; damals wirkte die versöhnende Alterskruste ausgleichend; die Verteilung der Gruppen über zwei Fenster und ihre Anordnung um die großen Standfiguren verminderten die grüne Fläche und beeinflußten dadurch die malerische Stimmung in günstigem Sinne[2].

An diesem Fenster (Tafel X) bestätigt die Anlage abermals die feststehende Regel, indem die Vorbilder auf dem Mosaikteppich, ihre Erfüllungen auf natürlichem Laubwerk ruhen.

Jetziger Inhalt des Fensters.

(Die eingeklammerten Tafeln sind neu.)

Maria.	Christus.
Moses empfängt die Gesetzestafeln.	Sendung des Hl. Geistes.
(Himmelfahrt des Elias.)	(Himmelfahrt Christi.)
(Jonas, vom Fisch ans Land gesetzt.)	Auferstehung.
Moses und die eherne Schlange.	Kreuzigungsgruppe.
Achior, an den Baum gebunden.	Geißelung.
(Abraham und Melchisedech.)	Abendmahl.
Naaman reinigt sich im Jordan.	Taufe Christi.
Die Königin von Saba bei Salomon.	Anbetung der hl. drei Könige.
Moses vor dem brennenden Dornbusch.	Geburt des Herrn.
(Gideon und das Vlies.)	Verkündigung.

An den weißen Rand setzt sich ein gelber, geperlter Streifen, dann ein weißer Perlstab; Streifenbündel in rot, weiß und blau, an ihren Kreuzungen durch gelbe, beblümte Quadern unterbrochen, umspannen netzförmig rote und blaue, gleichseitige Blumenrauten. Ein weißes Blätterband umschließt die Bilder in Achtpaßform, wobei die Ecken abgebrochen und nochmals kreisförmig ausgebuchtet sind. Jeder Rahmen ergänzt sich durch grüne, berankte Zwickel zu einem von weißer Perlenschnur umrahmten Kreis. Ein breites, rotes Band, früher mit weißen Tupfen versehen, beiderseits begleitet vom grün der Zwickel und von schmalem, weißem Perlensaum, verbindet die Medaillons, deren Bildgrund durch einen roten Außenrand und eine dunkelblaue Scheibe gebildet wird. Die weiße, anscheinend aus dem roten Band ausgeschliffene Perle ist neuerdings verschwunden.

Bei den Darstellungen aus dem Neuen Bunde beginnt an den weißen Randstreifen der rote Untergrund, auf dem sich die grünen Stengel mit weißen, gelben und grünen Blättern sowie gelben Trauben verzweigen und zu Einfassungen für die Prophetenbrustbilder ringeln, um in diesen die Ahnenreihe zu verkörpern.

Die Medaillons sind flachbogige Vierpässe mit eingeschobenen Ecken. Ein roter Streifen, außen verstärkt durch ein mit Blattmuster verziertes weißes Band, begrenzt den blauen Bildgrund. An die Außenecken setzen sich fleischfarbige Zwickel. Gelbe Perlen umrahmen den so entstandenen Kreis, um den sich die Ranken in Mandelform schlingen, wodurch sich oben und unten abermals kleine Winkel bilden, deren Schenkel aus weißen Perlen und roten Streifen ein blaues, damasziertes Eckstück umfassen. Weiße Schriftbänder melden in radierten Majuskeln die Namen der lebhaft bewegten Könige und Propheten.

[1] Der untere Teil farbig abgebildet bei A. Lindner, Der Kölner Dom, Doppeltafel 32/33. Die dazu gegebene Beschreibung bezieht sich inhaltlich auf das romanische Bibelfenster der Dreikönigenkapelle.

[2] Vgl. Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei, 1898, S. 225.

Abb. 165. Aus der St.-Viktor-Kirche zu Xanten; Breite des Feldes 69 cm, ungefähr ebenso hoch.

Die Gruppen sind durchweg gleichwertig; einige sind sogar mit ungewöhnlichem Verständnis aufgebaut; ihre Figuren stehen in bezug auf Körperhaltung und Faltenwurf der Gewandung auf der Höhe ihrer Zeit; dabei ist das Beiwerk nicht vernachlässigt. Man betrachte zum Beispiel die Verkündigung; kleine Engel stützen den Baldachin über dem Haupt der Maria; die hl. Jungfrau und der Erzengel stehen mit Blicken und Gebärden in lebendiger Wechselbeziehung. Nicht minder lobenswert ist die Geburt, das Kind freilich etwas groß geraten und scheinbar zu alt; vortrefflich füllen die Engel den oberen Raum. Technisch merkwürdig sind die weiß ausgeschliffenen Augen am roten Ochsenkopf. In sich abgerundete Bilder sind die trefflich gruppierte Anbetung der Weisen und der Besuch der Königin von Saba bei Salomon. Ungewöhnlich, jedenfalls neuere Zutat, sind hierbei die stahlblauen Gesichter; auch bei dem älteren Mittelfenster der Dreikönigenkapelle sind die Fleischteile der Königin und ihrer Begleiterin auffallenderweise aus violettem Glas geschnitten. Bei dem Abendmahl hat der Zeichner möglichst viele Figuren anzubringen gesucht; vor dem Tische links hockt ein speisender Apostel; dem mittleren reicht der Heiland das Brot, vorn rechts sitzt ein dritter; der ganze Vorgang ist äußerst geschickt im Raum verteilt. Befriedigend ist die Auffassung bei der schwierigen Wiedergabe der Geißelung und bei der Fesselung des Achior, ungleich besser und natürlicher als bei den Gladbacher Tafeln. Bei dem Bild der ehernen Schlange sind die Tiere entsprechend dem Wortlaut der Bibel feurigrot geschnitten; die Figuren übertreffen ebenfalls das Gladbacher Bild an ungezwungener Lebendigkeit. Schwierig war die Lösung der Raumfrage bei der Pfingstgruppe; recht feierlich ist die Darstellung der Auferstehung, in der Mitte die ruhige Gestalt des Heilandes, seitlich die anbetenden Engel. Höchst würdevoll endlich sitzen in den Spitzen der segnende Salvator und die hl. Maria auf breiten Thronsesseln. Die Heiligenscheine sind verschieden in der Farbe.

Das Glasgemälde stellt dem damaligen Kunstschaffen unbestreitbar ein glänzendes Zeugnis aus; trotz der Gleichheit des Inhaltes ist die Einzelauffassung grundverschieden von anderen mehr oder weniger gleichalterigen Bibelfenstern.

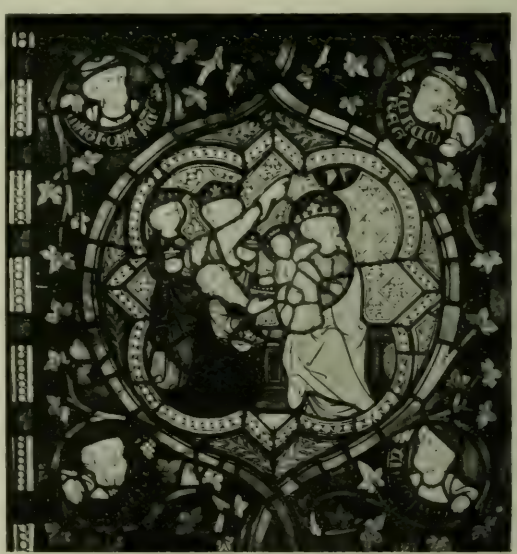


Abb. 166. Aus St. Viktor zu Xanten.

St.-Viktors-Kirche zu Xanten.

In das vorliegende Kapitel gehören die fünf Darstellungen aus dem Leben Jesu in der St.-Viktors-Kirche zu Xanten. Unzweifelhaft haben sie einst zu eine Doppelreihe alt-

Bibelfenster der Stephanuskapelle im Kölner Dom.

und neutestamentlicher Bilder gehört; einige Gruppen sind dann bei Gelegenheit irgendeiner Neufassung in den Mosaikteppich geraten. Zurzeit füllen sie, um eine neue Kreuzabnahme vermehrt, die drei unteren Reihen des mittleren Chorfensters. Schon ganz gotisch, könnten die alten Tafeln um die Wende des 13. Jahrhunderts entstanden sein.

Abb. 107. Xanten, Breite des Bildes 45 cm.

Weiße Perlstäbe, durch winzige Ringel aufgelichtet, von gelben Blumenquadern unterbrochen, bilden die schlichte Einfassung des rotgrundigen Feldes, auf dem grünes Ranken- und Blattwerk das Hauptbild umrahmt, während kleinere Zweige sich rund um die kleinen Prophetenköpfe legen; die Fleischteile sind „weiß", gelblich oder blaßrotviolett; die Mützen und die Spruchbänder sind gelb, die Majuskeln der Schriften sind aus dem Deckschwarz farbig herausgehoben.

Die Geburt Christi. — Der bekannte Achtpaßrahmen, untereinander verbundene Perlen auf hellbraunviolett, umschließt den Bildgrund; die außerhalb anschließenden Zwickel sind hellgelb, mit gefälligem, aus schwarz-grau ausgespartem Blätterzweig. Der tiefblaue Bildgrund, schwarz überzogen, ist in Radierung gerautet und mit Blumenmuster versehen. Maria ruht in halb aufgerichteter Lage auf hellgelber, weiß gespreiteter Bettstelle, wobei das hellgelbe, gemusterte Kopfkissen seinen Zweck nur andeutet. Der Nimbus ist weiß, das Kleid stumpfgrün, das Obergewand rotviolett. Ihre Linke umfaßt liebkosend das Kinn des Knaben, dessen unverhältnismäßig dicker Kopf sich doppelt schwer von dem hellgrünen, bemalten Schein abhebt; Joseph ist hellgelb gekleidet. Die Krippe ist braungelb, der Esel grün, der Ochse rot mit weißen Hörnern.

Die Körperhaltung der Maria ist natürlich, ungezwungen; die Gesichter sind einfach behandelt, mit wenigen, aber bezeichnenden Strichen; die Brauen sind leicht geschwungen, manchmal an der Nasenwurzel winkelig abgeknickt. Die Pupillen der Augen kleben entweder am oberen Lid oder sie sind in die Winkel gerückt. Die Nasen scheinen verschiedentlich etwas plump; recht geschickt sind die Haare gemalt. Einzelnen Köpfen hat der Maler besondere Sorgfalt gewidmet, allerdings ohne merklichen Schönheitserfolg. HIC NATUS EST NOSTRI MUNDI SALVATOR verkünden die Bandrollen der Propheten.

Die Anbetung der Weisen[1]. — Maria in rotem Nimbus mit gelber Krone, in grünem Kleid und rotviolettem Obergewand, sitzt auf goldenem Thron. Vor dem weiß gekleideten, grün umscheinten Kinde kniet ein König in grünem Leibrock und rotem Mantel, barhäuptig, um dem Heiland Gold anzubieten. Der bartlose König trägt über dem grünen Gewand einen gelben Überwurf. Der dritte, gleichfalls goldbekrönt, in violettem Rock und gelbem Mantel, zeigt mit der weiß behandschuhten Rechten nach dem goldenen Stern. Der Inhalt der Spruchbänder lautet: MAGI OFFERUNT AURUM REGI, MYRRAM HOMINI, THUS DEO.

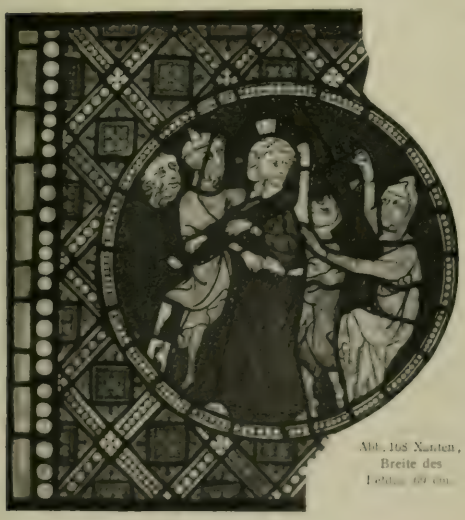


Abb. 108. Xanten, Breite des Feldes 69 cm.

Bei den drei anderen Tafeln setzt sich an den äußeren Randstreifen ein schweres Perlenband. Die blauen, beperlten Flechtstreifen des Teppichgrundes werden an den Knotenpunkten von einer „weißen"

[1] Farbige Abbildung in „Zeitschrift für Bauwesen" 1896, Jahrg. XLVI, Blatt 8. Mittelalterliche Glasmalereien aus der Viktorskirche in Xanten. Von Regierungsbaumeister P. LEHMGRÜBNER. Ebendort farbige Wiedergabe der Geißelung, ferner auf Blatt 9 zweier Grisailmuster des nördlichen Seitenchörchens.
Vgl. CLEMEN. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz I. Band, III. Heft, Kreis Moers, S. 126.

Abb. 169. Xanten; Breite des Bildes 45 cm.

Blume unterbrochen; rotviolette Quadern, durch ebenfalls beblümte gelbe Ecken zur Rautenform vergrößert, füllen die Maschen des Netzwerkes. Die Medaillons sind von einem weißen Perlenkreis eingerahmt. Der Grund ist rot, mit langen Zweigen verziert.

Die Geißelung ist schrecklich roh in der Auffassung, derb in der Zeichnung. Christus, das Haupt gelb umscheint, von tiefgelbem Lendentuch umgürtet, krümmt sich in fast unmöglichen Windungen. Gemein sind die verzerrten Fratzen der beiden Henkersknechte, die, in verschrobener Stellung, sich beim Schlagen die Gliedmaßen verrenken müssten; der linke Scherge ist weiß, der andere blau gekleidet.

Die Kreuztragung ist zeichnerisch auch nicht gerade schön. Christus schaut wie geistesabwesend in die Ferne, als ob die ganze Sache ihn nichts anginge; sein Nimbus ist gelb, grünlich bekreuzt, das Gewand gelb, das Kreuz grün. Der Jude links mit dem formlosen Gesicht trägt braungelb, der dritte hellblau, die anderen grünlichweiß.

Die Kreuzigung. — Der Gekreuzigte, recht mäßig in der Zeichnung, ist aus hellrotviolettem Fleischton hergestellt; Lendentuch und Nimbus sind gelb; der linke Scherge und der an den Füßen kauernde tragen tiefblau, die anderen weiß. Der Hauptmann, in gelbem Waffenrock, zeigt, abgesehen von dem Mißverhältnis zwischen Kopf und Körper, etwas bessere Auffassung.

Die Tafel ist der Darstellung wegen bemerkenswert, indem sie mehrere aufeinanderfolgende Vorgänge in einem Bilde vereinigt. Die Annagelung an das aufgerichtete Kreuz, die Durchbohrung der Seite, die Heilung des blinden Longinus und das Bekenntnis des Hauptmanns. Die Annagelung an den stehenden Stamm zeigt bereits ein rheinisches Tragaltärchen aus dem 12. Jahrhundert, ferner ein gleichalteriger Taufstein aus Aplerbeck im städtischen Museum zu Dortmund[1].

Ein nach 1300 entstandener Kodex des schweizerischen Klosters Engelberg[2] enthält eine Kreuzigung von offenbar sinnbildlicher Bedeutung. Drei Frauengestalten nageln den Heiland an das aufgerichtete Kreuz, eine vierte drückt ihm die Dornenkrone auf das Haupt, während eine fünfte, gekrönte, mit der Lanze die Seite öffnet. Bei einer etwas jüngeren Miniatur des nämlichen Klosters erscheinen gar sieben Frauen, von denen vier die Gliedmaßen anheften, eine die Lanze, eine zweite den Stab mit dem Essigschwamm führt, die siebente endlich den Dulder mit Dornen krönt.

Auch in dem riesigen Fenster der ehemaligen Cistercienserinnenklosterkirche zu Amelungsborn sieht man anscheinend die Anheftung an das aufgerichtete Kreuz. Zwei andere Glasgemälde, eines zu Biel in der Schweiz vom Jahre 1457 und ein diesem in der Anlage sehr verwandtes in dem benachbarten Hilterfingen vom Jahre 1470, scheinen auf den ersten Blick hierher zu gehören; doch hat es den Anschein, als wollte der eine Henkersknecht während des Aufrichtens des Gekreuzigten den Nagel noch fester antreiben.

St.-Florins-Kirche zu Koblenz.

Rundbilder aus dem Leben des Heilandes, die angeblich einst die Kirche zu Dausenau zierten, wurden von dem Minister Freiherrn vom Stein der evangelischen Florinskirche zu Koblenz verehrt. Auch diese Werke frühgotischer Glasmalerei sind auf der Grenzscheide des 13. Jahrhunderts entstanden. Die frühere Fassung und ein Mosaikmuster sind in den letzten Jahren des verflossenen Jahrhunderts entfernt und

[1] Vgl. Dr. Heinr. Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland, Leipzig 1905, S. 504.

[2] Robert Durrer, Die Maler- und Schreiberschule von Engelberg. Siehe „Anzeiger für schweizerische Altertumskunde". Zürich 1901. Neue Folge, III. B.

die Teppichgründe ausgiebig erneuert worden. Die in des Verfassers Besitz befindlichen Aufnahmen ermöglichten die Wiedergabe des Zustandes vor der letzten Instandsetzung.

Bei zwei Tafeln bestand der Mosaikteppich aus blauen und roten, verschiedenartig beblumten Quadern (Abb. 177). Ein äußerer Fries, große Rechtecke mit abwechselnd weißem und gelbem Blattmuster (Abb. 175) wurde durch einen roten, bzw. blauen breiten Außenstreifen ersetzt. Die blauen Gläser waren schlimm mitgenommen; sie zeigten allenthalben eine stark verwitterte Oberfläche[1]. Der andere, farbenreichere Teppich, wurde bei der letzten Umstellung der Felder beibehalten (Abb. 175); weshalb man den ersteren hat ausfallen lassen, vermochte ich nicht festzustellen.

Abb. 170. Koblenz, St. Florin.

An den farbigen Randstreifen schließt sich jetzt eine Borte von weißen Blättern auf rotem Grunde. Der Teppich, das alte Muster, besteht aus roten und blauen Achtecken, jedes mit einer Blume bemalt, einmal durchbrochen, um in der kreisförmig ausgekröselten Mitte einem weißen Tupfen Platz zu schaffen; die Ausschleiftechnik war demzufolge bei dem alten Teppich unbekannt; die Zwischenräume zwischen den Achtecken sind mit gelben Blümchen ausgefüllt, ein warmtoniges Farbenmosaik.

Abb. 171. Koblenz, St. Florin.

Die Einfassung der Bilder besorgt ein gelbes, mit ovalen und rautenförmigen Steinen besetztes Band, das, außerdem durch winzige Punkte und feine Randfäden aufgelichtet, in größeren Abständen von farbigen, teilweise roten, teilweise stahlblauen Rosettchen durchbrochen, außen von einem blanken, innen von einem beperlten weißen Streifen begleitet wird. Die äußeren vereinigen sich zu senkrechten Bändern, trennen sich jedoch bald wieder, um zwischen den einzelnen Medaillons, die nunmehr zu je vier auf die östlich gelegenen Fenster der beiden Seitenschiffe verteilt sind, große Rauten zu bilden, deren gelbe Maßwerkverzierung auf rotem oder blauem Grunde weiße Blumen mit umgekehrt farbigen Mittelstücken umfaßt. Diese ursprünglichen Verbindungsstücke beleben die Teppichfläche in äußerst wirkungsvoller Weise.

Die Bildgründe sind blau, die Fleischteile gelblich- oder grünlichweiß, wenige mit einem Anflug von rotviolett, bei dem Auferstandenen, bei Judas und einem geißelnden Knecht sogar aus aufgehelltem Rot ausgesprengt; auch der Bart des hl. Joseph schimmert leicht rot. Die Zeichnung ist ausgesprochen gotisch; die Gebärdensprache der in geschwungener Körperhaltung dargestellten Figuren ist übertrieben, dadurch sehr verständlich; der Gesichtsausdruck dagegen ist keineswegs immer dem Vorgang angemessen; die Pupillen sitzen wie gewöhnlich in den Augenwinkeln. Die Haartracht kehrt mit einer gewissen Regelmäßigkeit wieder. Bezeichnend ist außer der über dem Ohr weit ausladenden Lockenwelle der durchgehends vorhandene breite Stirnbüschel.

Abb. 172. Koblenz, St. Florin.

1. Verkündigung. — Maria, augenscheinlich von dem Besuch überrascht, hat die Rechte wie abwehrend vorgestreckt; mit der Linken empfängt sie den Gruß des Engels: AVE MARIA GRACIA. Über die breite Stirn des rot umscheinten Kopfes legt sich ein weißes Tuch; ihr Kleid ist rot, der gelbe Mantel rot gefüttert. Vor ihr steht grüßend, in würdevoller Haltung, der Erzengel, den von breiten Haarwellen be-

[1] Vgl. OIDTMANN, Geschichte der Glasmalerei, 1898, S. 132 oben, S. 223.

Abb. 173. Koblenz, St. Florin.

deckten Kopf von rotem Schein umrahmt; der weiße Stab ist mit gelbem Blatt gekrönt; die Tunika ist rot, die Toga weiß; die oben kleingefiederten, gelben Flügel endigen in roten Schlagfedern.

2. Geburt. — Ein friedliches Stimmungsbild ist dem Maler mit bescheidenen Mitteln gelungen. Wohl ausgeruht lehnt die Mutter das weiß umhüllte Haupt gegen das dunkelgrüne Kissen; sinnend scheint sie vor sich hinzuträumen; weißes, zart geblümtes Linnen bedeckt die gelbe Bettstelle; der Leibrock ist grün, das Oberkleid rot, gelb gefüttert. Am Fußende sitzt in weißem Spitzhut, sichtlich ermüdet, doch noch offenen Auges, Joseph, das schwere Haupt sorgenvoll auf den Krückstock gestützt; aus dem gelben Mantel schauen blauviolette Ärmel. Der rote, mit gelber Blende geschmückte Unterbau der Krippe trägt auf der blaßroten Platte das in hellbraune Windeln gewickelte Kind, dessen Köpfchen recht lieblich geraten ist. Der Ochse ist hellrot, der Esel blauviolett.

3. Die Anbetung der Weisen. — In dieser Gruppe hat der Glasmaler sein ganzes Können aufgeboten; alle Beteiligten stehen in lebhafter Wechselbeziehung. In seligem Mutterstolz zeigt Maria, rot umscheint, den stramm auf dem grünen Kissenpolster des weiß und gelb gehaltenen Thrones stehenden Sohn; ein zierlicher Kronenreif ruht auf dem weißen Kopftuch; ein gelber, weiß besäumter Überwurf zerteilt die rote Fläche des Gewandes. Des Christusknaben grüner Rock ist hell verbrämt. Auf die Ausführung des hübschen Lockenkopfes scheint der Künstler besonderen Wert gelegt zu haben, mit glücklichem Erfolg. Ernst und Würde ruhen auf dem Antlitz des Kindes, das den Fremden einen weißen Vogel entgegenhält, vielleicht die Taube des Heiligen Geistes[1]. Der alte, bärtige König, in weiß, mit hermelingefüttertem Purpurmantel und gelben Schuhen, bietet dem göttlichen Kinde das goldene Prunkgefäß an, seine behandschuhte Rechte ruht beteuernd auf der Brust. Der zweite, staunend auf das Kind hinblickende König, in gelbem, mit Pelz ausgeschlagenem Rock und roten Schuhen ist im Begriff, die weiße Büchse zu öffnen. Anscheinend lauscht er den Worten seines Gefährten, der aus dem weißverbrämten, blauvioletten Mantel die rotbekleideten Arme herausstreckt, mit der Linken ein goldenes Gefäß emporhebt, mit der Rechten nach oben, auf den Stern hinweist.

4. Die Gefangennahme des Herrn. — Der Verräter hält den Meister herzlich umschlungen; nach dem wehmütigen Gesichtsausdruck des Judas möchte man annehmen, er sei der schmerzlichen Abschied nehmende Lieblingsjünger. Der Versuch, dem Antlitz Jesu einen traurigen Zug aufzuprägen, ist nicht vollständig geglückt. Der Herr trägt über dem grünen Kleid einen roten, weiß ausgeschlagenen Mantel, Judas über dem gelben Leibrock ein stahlblaues Obergewand. Links steht in rotem Pelzmantel und gelbem Rock, an der Seite das schwarz umflochtene Schwert, ein rotbeschuhter Krieger; mit ruhiger Gelassenheit stützt er die Rechte auf den Rand des weißen Schildes; die linke, ausgestreckte Hand ruht auf dem gelben Nimbus des Erlösers. Er schaut abseits, als ob er nur widerwillig den erteilten Befehl ausführte. Vielleicht soll die Lilie seines Schildes eine gewisse Schuldlosigkeit versinnbildlichen. Verkümmert in den engen Raum hineingezwängt ist der andere Söldner in weißem Kettenhemd, gelbem Mantel und weißen Schuhen. Er schaut seinen Gefangenen, dem er seine schwere Hand auf den Heiligenschein legt, gleichgültig an.

Abb. 174. Koblenz, St. Florin.

[1] Auf dem frühgotischen Glasgemälde im Hause des Freiherrn von Oppenheim zu Köln hält das Christuskind ebenfalls einen weißen Vogel.

5. Die Geißelung. Wüste Burschen sind die Henkersknechte auf dem Bilde der Geißelung. Der linke, gelb gekleidet, in roten Schuhen und Strümpfen, mit hoch geschwungener, roter Rute, hat ein wirklich gemeines Gesicht; der andere, in rotem, gelb gefüttertem Rock und stahlblauer Beinkleidung, schwingt nach Kräften die blaßrote Geißel. Christus, von weißem, gelb bekreuztem Schein umstrahlt, ist in verschrobener Haltung, die man doch kaum als Folge der schmachvollen Streiche auslegen darf, an die grüne Säule gefesselt, deren Sockel gelb, deren Kapitäl stahlblau ist.

Abb. 175. Koblenz, St. Florin.

6. Kreuzigung. — Vollständig in sich zusammengeknickt, hängt der Heiland mit dünnen, leicht gekrümmten Armen an dem grünen, auf gelblichem Boden eingerammten Stamm; der gelbe Nimbus ist schwarz bekreuzt, bei Maria und Johannes gelb. Das Kopftuch der Schmerzensmutter ist weiß, ihr Kleid gelb, der Mantel rot; Johannes trägt über dem roten Leibrock ein gelbes Obergewand; das Buch ist bläulich.

7. Grablegung. — Das Grab ist vorn stahlblau, mit gelben Blenden verziert, seitlich rot, oben gelb gerändert. Maria kann sich von dem in weißes Linnen gebetteten Sohn nicht trennen; ihr Kopftuch ist weiß, das Kleid grün, der Mantel rot. Johannes, das ernste Gesicht von gelbem Nimbus umstrahlt, trägt gelben Rock und dunkelvioletten Mantel. Rechts kniet in stahlblauem Leibrock und rotem Mantel, das würdige Haupt mit hellgelber Kappe bedeckt, Nikodemus; links steht ein Begleiter mit stahlblauer Mütze, rotem Rock und gelbem Mantel. Die Ampel ist weiß.

8. Auferstehung. — Segnend steigt der Heiland in grünem Leibrock und rotem, gelb gefüttertem Mantel aus dem offenen Grabe. Hinter seinem jugendlichen, langlockigen Haupt ein gelber Schein mit schwarzem Kreuz; an weißer Stange die grüne Fahne. Gelb gekleidete Engel mit grünen, rot auslaufenden Flügeln stehen auf dem hier weißen Grabesrand, in ehrfurchtsvoller Haltung, in den Händen weiße Kerzen mit roten Flammen.

Die Farbenzusammenstellung der alten Tafeln in der Florinskirche war in jeder Hinsicht befriedigend; sie gehören mit zu den besten Arbeiten ihrer Zeit, aus der noch einige Felder auf

Schloß Stolzenfels

Abb. 176. Koblenz, St. Florin.

stammen, deren dichte Alterskruste leider manche Einzelheiten verdeckt. Im linken Erkerfenster am Waffen- oder Rittersaal steht ein Teppichfeld mit Bildeinlage. Ein kräftig stahlblaues Band, belebt von gelben Rosettchen, dient dem rotgrundigen Teppich als Einfassung. Grüne Stengel senden nach den vier Ecken weiße,

Abb. 177. Koblenz, St. Florin.

Abb. 178. Stolzenfels.

Abb. 179. Stolzenfels.

Abb. 180. Stolzenfels.

nach rechts und links, nach oben und unten gelbe Blätter aus; sie umfassen in ovalem Zuge den eigentlichen Bildrahmen, dessen innerer Vierpaß aus weißer Perlenschnur durch rotviolette Zwickel zum Kreise ergänzt und von einem gelben Blattmuster umrahmt wird.

Der bekreuzte Heiligenschein des Heilandes ist grün, die übrigen sind gelb. Die Köpfe wechseln in der Fleischfarbe; links sind drei, rechts zwei aus einem Glasstück herausgesprengt. Christus ist hellgelb gekleidet, Johannes blauviolett; das Gewand des linken, stehenden Apostels ist rot; es folgen grün und blauviolett. Die erste Gestalt rechts neben Jesus trägt rot, die äußere rechts ebenfalls, doch unter gelbem Überwurf. Judas, vor dem weiß gedeckten Tisch liegend, ist rot angezogen; der Raum zwischen den gelben Tischfüßen ist blau.

Im mittleren Fenster des Erkers sind zwei alte Tafeln eingelassen; die gelben Eckzwickel lassen noch eben das Blattmuster erkennen. Der äußere Rahmenstreifen mit der Kleeblattranke ist grünlichweiß, die Perlenschnur blau, der Grund rot. Der Stifter (mit neuem Kopf), in gelbem Gewand und grünem (erneuertem) Pelzmantel, hebt einen weißen Kirchengiebel empor; über dem gelblichen Dachfirst ein rotes Kreuz.

Gleiche Anlage zeigt das untere Feld; soviel bei der derzeitigen Verfassung zu enträtseln war, die Königin von Saba bei Salomon. Der König, in gelbem Leibrock, rotvioletten Strümpfen und grünem Mantel, thront vor rotem Grunde auf gelbem Sitz, in der Linken das weiße Zepter. Der Sockel ist grünlichweiß. Die kniende Person, in gelbem Kleid, roten Strümpfen und olivgrünem, weißgefüttertem Mantel, bringt ihm Geschenke dar; dahinter steht eine zweite in hellblau-violettem Rock mit gelben Ärmeln und weißen Strümpfen; auf ihrem Haupt eine gelbe Haube mit weißem Besatz.

Limburg an der Lahn.

In frischem Glanze erstrahlt seit einigen Jahren das mittlere Chorfenster der ehemaligen Wilhelmiten-, jetzigen Hospitalkirche sub tit. S. Annae zu Limburg[1]. Als ich das farbenprächtige Glasgemälde zum ersten Male an seinem Standort besichtigte, befand es sich in einem Zustand unglaublicher Verwahrlosung. Auf die drohende Gefahr aufmerksam gemacht, versäumte die Stadtverwaltung keinen Augenblick, Wandel zu schaffen. Ein Sturm würde genügt haben, das herrliche Fenstermosaik gänzlicher Vernichtung zu überantworten.

Liederlich geflickt, paßten die Felder nicht einmal in die Fächer des Stein- und Eisenwerks. Mit allem erdenklichem, nur nicht mit sachverständigem Notbehelf hatte man klaffende Spalten und offene Lücken zu verstopfen versucht; Holzstäbchen vertraten die Stelle der Windruten.

Beinahe die ganze Glasfläche war mit einer dicken Alters- und Schmutzkruste überzogen, so daß man beim besten Willen von der vielgepriesenen Farbenpracht alter Glasmalerei keine

[1] Siehe H. Oidtmann, Zeitschrift für christliche Kunst, XIX. Jahrgang, 1906, Sp. 257 u. f. Über die Instandsetzung alter Glasmalereien. Mit Abbildungen. Über die Kirche selbst vgl. Bau- und Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Wiesbaden III. Das Lahngebiet. Frankfurt 1907. S. 114.

Spur zu entdecken vermochte. Wohl ließen zerstreute farbige Lichtpunkte ahnen, welch herrliches Farbenspiel durch vorsichtige Reinigung und sachkundige Ergänzung aus diesem wüsten Durcheinander herauszuholen war.

Helle Glasscherben, mit Kitt und Mörtel als einstweiliger Verschluß aufgeklebt, vereinigten sich mit gänzlich schwarz gewordenen alten Teilen zu einer unliebsamen, ja verletzenden Lichtwirkung. Bei solcher Sachlage fiel es nicht sonderlich auf, daß die Reihenfolge der Darstellungen sinnlos durcheinander geworfen war. Eine Tafel, vor Jahren als Probe für eine damals beabsichtigte Instandsetzung herausgenommen, ist auf dieser Reise verschollen; die Schöpfung der Tiere gehörte schon des abweichenden Farbengrundes wegen nicht hierher; sie kam ins bischöfliche Museum (Abb. 182). Wahrscheinlich stand dieses Feld einst im Fenster der Evangelienseite; der Überlieferung nach sollen die Chorfenster das ganze Glaubensbekenntnis zur Darstellung gebracht haben. An Stelle dieser Tafeln wurden die Verkündigung und die Anbetung der Weisen, als neuere Zutat ausdrücklich bezeichnet, eingeschoben.

Abb. 181. Hauptchorfenster der St.-Anna-Kirche zu Limburg an der Lahn, entstanden Ende der 1420er Jahre. Höhe 6,20 m, Breite 1,80 m. Klischee aus Zeitschrift für christliche Kunst.

Das alte Bleinetz war in seinem Gefüge gelockert, so daß die Glasstücke noch eben in den Nuten hingen. In den Bleistäben, deren glatter Kern infolge undichten Gusses ungemein dünn, stellenweise sogar durchlöchert war, fanden sich Spuren einstiger Verkittung. Das Bleigerippe war an den mit Zinn verlöteten Knotenpunkten erst recht stark angefressen. Randbleie sowie die innere Fassung der Bildrahmen bestanden aus zwei aneinander gelöteten Sprossen mit eingelegten Holzstäbchen.

Als Fleischfarbe diente vornehmlich Lila-Überfang; teilweise, so am Kopf des Joseph bei der Geburt, war die färbende Schicht eingefangen, wie an dem Köpfchen der Maria von Kreuzau. An der Taufe entdeckte ich Glasstücke, die mit einer hellvioletten Haut überfangen und obendrein ein- oder durchfangen waren.

Die Vierecke des Teppichgrundes waren ungleich, unwinkelig, offenbar freihändig ausgesprengt; hier und da konnte man höchst kunstvollen Ausschnitt beobachten, beispielsweise bei einem blauen Mariengewand, ferner bei dem Schwerterwappen, wo der Platz für die rote Lilie am Schildeshaupt vorsichtig ausgekröselt war (Abb. 15, b); das zum Rande laufende Bruchblei schließt einen nachträglich eingetretenen, glattrandigen Sprung. Auch die Quadrate an den Ecken der Medaillons zeigen schwierige Einschnitte.

Unerklärlich waren die auf zahlreichen Fleischteilen und einzelnen Gewandstücken nachlässig aufgestrichenen Kreuze, die zwar farblos, aber doch klar wahrnehmbar waren und im Gegensatz zu der ringsherum angegriffenen Glasfläche blank und erhaben etwas vorstanden. Ob es sich um Merkmale für den Brennmeister handelte, da ja den verschiedenen Glasarten ein bestimmter Platz in der Pfanne eingeräumt werden mußte? Einige Konturen hatten gelitten, andere standen so fest, daß sie über die teilweise von der Luft verzehrte Glasfläche hervorragten. Abweichend von sonstigen Befunden, zeigte das Grün wenig Widerstandsfähigkeit; manche Glasstücke, besonders fleischfarbige, blätterten schuppenartig ab und waren vollständig stumpf geworden. Nur die weißen Gläser waren von dem beiderseitigen Glasrost verschont geblieben, an anderen hatten einzelne Stellen, die durch irgendeinen Zufall, durch Schmutz, Mörtel und dergleichen vor der Einwirkung der Luft geschützt waren, ihre volle Klarheit bewahrt.

In den Dreipässen der Bekrönung umschließen weiße Maßwerkformen blaue Fischblasen- und rote Vierblattfüllungen. Der Dreipaß der Spitze zeigt auf gelber Scheibe einen blauen Schild mit weißem, goldbekröntem Buchstaben. Das schwarz gedeckte Wappen mit dem weißen Doppeladler ruht auf tiefrotem Kreis. Das weiße, grau ziselierte Schwerterwappen mit der roten Lilie deckt eine gelbe Scheibe, die schwarzen Sparren auf gelbem Damastgrund eine tiefrote.

Abb. 182. Fischaffung der Tiere: rote und gelbe Quadern: Hintergrund hellblau. Der Nimbus Gott Vaters gelb, das Untergewand blauviolett, das Obergewand rot. Die Wolke in der Spitze rot, nach unten aufhellend; das Spruchband weiß; der Baum grün mit gelbem Stamme; der Fußboden warm olivgrün; Vögel gelb bezw. grün; der Storch hat rote Beine, das Schwarz des Körpers aufgetragenes Schwarzlot; der Schwan weiß; das Löwenpaar gelb; das Kaninchen weiß; der Ochse rot.

Die drei Eckblätter der seitlichen Pässe sind samt den Stengeln gelb, die übrigen grün auf roter Unterlage. Der blanke Vierpaß wirkt lediglich durch das Feuer des roten Glases.

Die seitlichen Teppichbahnen wechseln in rotem und grünem, die mittlere in blauem und gelbem Rautenmuster. An den früher irrtümlich als Sternform aufgefaßten Bildrahmen ist das schlichte, weiße Band den inneren Rand entlang kantig abschattiert, sonst jedoch ungemustert.

Der blanke Hintergrund ist bei der mittleren Reihe rot, bei den äußeren blau.

Blau, rotviolett und grün sind in je drei, gelb, rot und Fleischfarbe in je zwei Abstufungen vertreten, blauviolett und weiß nur in einem Ton. Die Gesichter und die nackten Teile sind rötlich oder gelblich.

Die Heiligenscheine sind vorwiegend gelb; rot umscheint sind Elisabeth, der Täufer, Magdalena, Thomas, die beiden rechten Apostel des drittletzten Bildes und der erste der Himmelfahrt, grün der Engel bei der Taufe, Johannes unter dem Kreuz, Christus bei der Kreuzabnahme, rotviolett Johannes in der Spitze und bei der Grablegung, der vierte Apostel bei der Aussendung der Jünger und bei der Himmelfahrt; der Nimbus des Heilandes bei der Grablegung ist hellblau.

Augenscheinlich rühren die Gruppen zu den Bildern nicht durchweg von einer Hand; einzelne schwere Köpfe könnten freilich ältere Ergänzungen sein. Recht anmutig ist der Besuch bei Elisabeth: grün und rot, hellviolett und gelb gekleidet, stehen die Gestalten zwischen den gelblichweißen Stämmen mit gelber bzw. grüner Krone. Der Boden ist gelb, seitlich weiß. — Mehr gefüllt erscheint der nächste Raum. Maria auf rotem Kissen in rot und blau, Joseph in violett und gelb; die untere Ecke gelb; der Ochs rot, der Esel blauviolett, das Stroh grün, die Krippe gelb. — Gefälliger ist die Anlage bei der Darbringung im Tempel. Die Kleidung ist violett-gelb, grün-rot, gelb-grün; die Lampe grün mit roter Flamme, der leichtviolette Tisch marmoriert. — Bei der Taufe steht Jesus in hellgrünem Wasser, links Johannes in violett und gelb, rechts der gelb beschwingte Engel in rot mit dem weißen, goldbestickten Gewand; der untere Zwickel ist hellrot, der obere rotbraun. — Eine vornehme Farbenwahl, hauptsächlich auf blau abgestimmt, zeichnet die Herodesszene aus; der goldbekrönte König in violettem Untergewand, tiefblauem Hermelinmantel, roten Schuhen, sitzt auf goldenem Thron. Lebhaft scheint er auf den von zwei diensteifrigen Schergen herbeigeschleppten Dulder einzureden, der, stahlblau gekleidet, in gelassener Ruhe vor ihm steht. Haube und Beine des linken Knechtes sind stahlblau, sein Rock grün mit gelbem Besatz; der andere in gelbem Rock und stahlblauer Hose trägt eine weiße Kappe. Der Boden ist weiß. — Ein seltsames Bild ist die Geißelung; gut ist die hohe Gestalt des gelb umgürteten Christus; Base und Kapitäl der grünen Marmorsäule sind gelb. Der linke, zwerghafte Kerl in gelbem Rock und violetter Beinkleidung prüft die grüne Rute, während der andere in blau und gelb mit Macht die gelbe Geißel schwingt. — Bei der Kreuztragung schleppt Christus, in hellblauem Gewande, am weißen Strick gezogen, das gelbe Kreuz; der Fußboden ist grünlich. Der Spötter trägt blauvioletten Rock und gelbe Hose, der Bärtige gelben Rock, hellblaue Hose und ebensolchen Hammer. — Der grüne Stamm ist in braungelber Erde aufgerichtet, das Täfelchen ist weiß, der Kopf des gelb umgürteten Heilandes zu groß ausgefallen. Maria ist gelb und blau gekleidet, Johannes blau und gelb mit violettem Schulterstück; sein Buch ist weiß. — Etwas ungeschickt ist die Kreuzabnahme; Kreuz grün, Titulus gelb, Boden hellgelb. Maria in gelb und tiefblau, Johannes in violett und grün; das Lendentuch gelb. — Das Grab ist stahlblau, gelb gerändert, innen gelblich wie das Lendentuch; der blaßrötliche Leib ruht auf gelblichweißem Linnen. Der Gelbgekleidete in stahlblauer Mütze stützt den Oberkörper, der rechts Stehende in grünem Rock und grauweißem Spitzhut hält die Beine. Maria in violett und tiefblau, gestützt von dem grün und gelb gekleideten Lieblingsjünger, schaut schmerzerfüllt auf ihren armen Sohn. — Gewandt ist die Erlösung aus der Vorhölle dargestellt; Christus, in grüner Tunika und rotvioletter Toga, hält an hellgelber Stange die weiße, rotbekreuzte, goldbefranste Fahne; mit der Rechten führt

er Adam, der, gleich seiner Gefährtin Eva nicht übel gezeichnet, aus der gelben, stahlblau überdachten Tür zur gelblich gehaltenen Erde herausschreitet; die Flammen sind rot, die Mauer ist rotviolett. — Hübsch ist das folgende Bild, Christus begegnet der Magdalena als Gärtner (Abb. 184). — Ähnlich ist die Thomasszene; braungelber Stamm mit grüner Krone, der kleine gelb mit grünen Blättern; Boden gelbbraun; Thomas in rotviolett und gelb, der Erlöser in grün und rot. — Bei der Aussendung der Jünger folgen sich die Farben gelb-hellblau, grün-violett (Christus), grün-rot, grün-gelb, rot, violett-grün. — Himmelfahrt. Aus der weißen Wolke schaut noch der Saum des Gewandes, gelb und rot; die Erde weiß; der erste Apostel grüngelb, Maria gelb-rot, Petrus hellblaurotviolett; der vierte grün. — Im Bilde der Pfingstgruppe schwebt der Hl. Geist aus hellrotbrauner Wolke; die Flammen sind rot; der Sockel ist gelb; die Gewänder zeigen von links nach rechts grün-rot, gelb-grün, hellblaurot mit weißem Kopftuch, gelb und grün-violett.

Vortrefflich sind trotz einer gewissen Derbheit die Köpfe in den Spitzen der Langbahnen; die Gesichter sind leichtrötlich. Das edelgeformte Haupt des Salvators (Abb. 49) ist von orangegelbem Haar umrahmt. Bei der Maria stehen der hellgelbe Schein, das weiße Kopftuch, das hellblaue Kleid und das gelbe Obergewand in wirkungsvollem Einklang. Auch in dem Brustbild des Johannes (Abb. 47) vereinigen sich der rotviolette Nimbus, das gelb eingebleite Lockenhaar mit dem tiefen Blauviolett des Leibrocks und dem lichten Hellblau des Mantels zu eigenartiger Stimmung.

In den Gewandungen ist die Zusammenstellung gelb-violett am meisten vertreten, daran reihen sich grün-gelb und gelb-blau, dann grün-violett und grün-rot, endlich blau-rot und gelb-rot.

Mit geringen Mitteln ist die glasmalerische Behandlung durchgeführt, ohne jedweden Überzug, bloß in bald deckenden, bald durchscheinenden Konturen und in schattierenden Tuschlagen. Äußerst geschickt ist der Bart des Joseph bei der Geburt gemalt, einfach wolkig gewischt.

Abb. 184. Die drei Langbahnen des Lamburger Bibelfensters.

Abb. 184. Christus begegnet der Magdalena als Gärtner. Grünroter Teppich. Hintergrund blau; der Baum weiß und gelb mit hellviolettem Stamm. Fußboden grün. Büchse gelb. Nimbus der hl. Magdalena rot, Untergewand violett, Obergewand gelb. Der Heiligenschein des Heilandes und Untergewand gelb. Obergewand rot; Schaufel gelb.

Nach Befreiung der Gläser von der Schmutzschicht, die leicht zu bewerkstelligen war, wurde von der eigentlichen Patina nur soviel entfernt, bis eine günstige Farben- und Lichtwirkung erzielt war. Sprünge in Gesichtern wurden unter Verzichtleistung auf Bruchbleie nach vorsichtiger Abdämpfung der blitzenden Bruchflächen zwischen zwei dünnen Scheiben eingebleit.

Jetzt erstrahlt das herrliche Glasmosaik wieder in seinem früheren Glanze, in einer durch den Einfluß mäßiger Patina noch gesteigerten Farbenpracht, bei der das Übergewicht des rot, gelb und grün dem funkelnden Farbenspiel jenen warmen, den frühen deutschen Werken eigentümlichen Gesamtton verleiht.

Das Glasgemälde dürfte in den 1320er Jahren gemalt sein; die Vollendung der Kirche setzt man in das Jahr 1329. Über die Herkunft der Fenster war nichts zu ermitteln; jedenfalls war Kölner Kunst an der Lahn nicht fremd, denn nur wenige Jahrzehnte später singt der Limburger Chronist das Lob Meister Wilhelms.

Im bischöflichen Diözesanmuseum zu Limburg sind noch vier Tafeln des 14. Jahrhunderts untergebracht, eine Geißelung und eine Kreuzigung in neuer Umrahmung, ein Wappenfeld mit dem Bilde eines Wickelkindes im Schilde, das Wappen der Bopp von Limburg, von seltener Farbenkraft, endlich die eigenartige Standfigur des Evangelisten Johannes, der auf grün-weißer Scheibe das Bildnis des fleischgewordenen Wortes trägt. Die Umschrift ist aus dem schwarz gedeckten Grunde herausradiert. (Siehe Abb. 19.)

Außerdem vereinigt ein Fenster der ehemaligen Franziskaner-, derzeitigen Stadtkirche verschiedenartige Glasmalereifelder, geschmackvolle Grisailmuster, eine Kreuzigung, Engel und Heilige aus dem 14. Jahrhundert, in langgestreckten Rahmen, meist durch beigeschriebene Namen bezeichnet, zwei von ihnen auf grauem Teppichgrund. Hübsche Borten sind nachahmenswert; ein Wappen in Graumalerei und Gold trägt die Jahreszahl 1739.

Abb. 185. Limburg: die hl. Maria

* * *

Wie die erhaltenen Denkmäler lehren, hatte sich die Medaillonanlage in den Rheinlanden selbst nach der Wende des 13. Jahrhunderts nicht verdrängen lassen. Ihre Anordnung folgte natürlich in den zeichnerischen Einzelheiten der Stiländerung. Die Borten wurden schmäler, teilweise auf die Randstreifen beschränkt, die allenfalls von Perlen begleitet werden. Die Bildgründe waren, wie zur romanischen

Zeit, häufig blank belassen, andere mit leichtem, grauschwarzem Rankendamast oder mit schweren, deckenden Blattmustern bemalt, die bei willkürlich verläufendem Glasschnitt entweder unregelmäßig abgesetzt oder in Rauten und Vierecke eingeteilt waren.

Die Teppichunterlage bestand nach wie vor aus mehrfarbigen, blumengeschmückten Flächenmustern oder aus den beliebten Rankenverzweigungen auf einfarbigem Grunde. Neben den reichen Musterungen der Bibelfenster im Kölner Dom möchte ich als außerrheinische Denkmäler Tafeln im Dom zu Halberstadt, besonders aber den Teppichgrund des freilich bedeutend jüngeren Hauptchorfensters der Jakobskirche zu Rothenburg ob der Tauber hervorheben.

Bald sind die Medaillons scharf voneinander getrennt, bald lose untereinander durch die Stengel des Blattwerks oder, wie am Fenster der Stephanuskapelle des Kölner Domes und in der Florinskirche zu Koblenz, durch Bänder verbunden. Meist sind die Zwischenräume zwischen den Bildern einfach durch die Teppichunterlage ausgefüllt, daneben trifft man helles Blattwerk mit Brustbildern, stilisierte Rosen, Maßwerkgebilde, seltener Tiergestalten.

Mit der Reichhaltigkeit des geistigen Inhalts verbinden jene klein mosaizierten Glasmalereien eine erstaunliche Mannigfaltigkeit der Gestaltung und Form. Überschreiten wir die unserer Aufgabe gesteckten Grenzen, so stoßen wir auf alle möglichen Abwandlungen der Grundformen, auf eine außerordentliche Vielseitigkeit.

Rundmedaillons aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts im Münster zu Straßburg, andere, von Schriften umrahmt, aus dem 13. Jahrhundert mit der Legende der hl. Margareta zu Ardagger in Österreich. Schlicht sind auch die Tafeln der Fürstlich Wallersteinschen Sammlung zu Maihingen eine Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, einfach das aus Kloster Alpirsbach stammende Rundbild Samson mit den Torflügeln im Museum zu Stuttgart.

Im ehemaligen Cisterciensernonnenkloster zu Neuendorf bei Gardelegen in der Altmark stehen, freilich wohl zur Hälfte ergänzt, Bilder aus dem Leben des Heilandes, teils unter schweren Architekturen, teils in frühgotischer Ornamentumrahmung, Arbeiten des 13. und des beginnenden 14. Jahrhunderts.

Das noch vollständig romanisierende Hauptchorfenster in St. Peter und Paul zu Weißenburg im Elsaß, reich in Teppich und Borten, ist ein Prachtstück, das man würdig den Glasmosaiken der Dreikönigen- und der Stephanuskapelle im Kölner Dom gegenüberstellen darf. Im Dom zu Regensburg sieht man romanisierende, rechteckige, mandel- und paßförmige Rahmen für Köpfe und für Brustbilder.

Schmucklose Rundscheiben aus der Wende des 13. Jahrhunderts bewahrt die Großherzogliche Kunstsammlung zu Karlsruhe, die Flucht nach Ägypten, die Darbringung im Tempel, die Verkündigung an die Hirten und der zwölfjährige Jesus im Tempel.

Ungefähr gleichalterig sind die gestreckten Medaillons in der „Kapelle" des Museums zu Frankfurt am Main, die Geburt, die Geißelung und die Auferstehung.

Beschriftete weiße Bänder umschließen in hübscher Form die biblischen Bilder des 13. Jahrhunderts zu Klosterneuburg[1]. Gleich anmutige Rahmen zeigen die Darstellungen aus dem Leben der hl. Gertrud und Johannis des Täufers in der Pfarrkirche zu Gars, von denen eine Reihe Tafeln in das Antikenkabinett des Stifts Herzogenburg gebracht wurde[2], gute Arbeiten des 14. Jahrhunderts.

In Villingen (Baden) umrahmt eine fast in Sternform geführte Ranke die kleine Kreuzigungsgruppe des beginnenden 14. Jahrhunderts; andere Gestaltungen im Freiburger[3] Münster und in der Kirche der ehemaligen Johanniterkommende zu Münchenbuchsee[4] (Kanton Bern).

Die aus der Dominikanerkirche zu Wimpfen am Berg nach Schloß Erbach[5] im Odenwald verkauften mandelförmigen Medaillons enthalten neben alt- und neutestamentlichen Vorgängen Begebenheiten aus dem Leben des Ordensstifters. Mehr an die rheinischen Formen erinnern die einst der früh-

[1] Abbildung bei Kolb, a. a. O., Tafel 20. — Vgl. ferner Albert Camesina, Die ältesten Glasgemälde des Chorherrnstiftes Klosterneuburg und die Bildnisse der Babenberger in der Cistercienserabtei Heiligenkreuz. Wien 1857. 27 Tafeln und 22 Holzschnitte. — Karl Drexler, Das Stift Klosterneuburg. Wien 1894.

[2] Unsere heimischen Glasgemälde. Studie über die kirchlichen Glasmalereien in der Diözese St. Poelten. Von Prof. Johannes Fahrngruber. Wien 1897. — Mitteil. d. k. k. Zentral-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler, B. XXIII; Mitteil. des Altertumsvereins zu Wien, B. XXVII.

[3] Abbildung bei Geiges, S. 101.

[4] Abbildungen bei Hans Lehmann, Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz. Zürich 1906, Taf. V. Mitt. der Antiqu. Gesellsch. in Zürich. B. XXVI, Heft 4.

[5] Generalkatalog der Gräflich Erbachschen Sammlungen im Schlosse zu Erbach, 1867. — Dr. F. Müller, Beiträge zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde etc. Leipzig und Darmstadt 1837. Nr. XVIII, S. 64. — H. Kolb, a. a. O., Tafel 14. — G. Schaefer, Kunstdenkmäler des Großherzogtums Hessen. Kreis Offenbach und Erbach. 1885—91. — H. Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei, S. 236 u. f.

gotischen Ritterstiftskirche St. Peter zu Wimpfen im Tal gehörigen, heute zum Teil im Museum zu Darmstadt[1] untergebrachten Bibelbilder; einige Tafeln dieser Folge gelangten in den Dom zu Worms. Prächtige Schätze bewahrt die evangelische Stadtkirche zu Wimpfen am Berg[2]; die auf Efeuteppich liegenden Medaillons nähern sich den geläufigeren Formen der Darmstädter Felder.

Etwas plump sind die abgerundeten Pässe im Nationalmuseum zu München[3], gefälliger ist die Mandelform mit dem Apostelfürsten Petrus und dem Täufer.

Mannigfaltige Rahmen in Mandel- und Paßformen haben sich in der Katharinenkirche zu Oppenheim[4] erhalten. Ovale Medaillons und Sechsecke aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts besitzt die Kirche zu Westhofen im Elsaß. Auf farbenprächtigem Teppich ruhen die Pässe der ehemaligen Deutschordenskirche Maria am Leech zu Graz[5]. Auch Erfurt hat gute Muster aufzuweisen.

Noch vor 1350 begegnet uns eine Verschmelzung der Medaillonrahmen mit architektonischer Linienführung, so in Mülhausen[6] im Elsaß, ferner im Westgiebel der Wilhelmerkirche zu Straßburg und in der Laurentiuskapelle des dortigen Münsters; die Rahmen laufen nach oben in Kielbogen aus.

Außer gestreckten Pässen zweierlei Art aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts stehen, kurz nach der Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden, Rauten mit angesetzten Halbkreisen zur Aufnahme von Prophetenköpfchen in der Marienkirche zu Krakau[7], außerdem daselbst bedeutend jüngere Rundmedaillons aus der Jahrhundertwende. Medaillonbilder aus der katholischen Pfarrkirche zu Kulm, etwa aus der Zeit um 1380, kamen in die Marienburg[8].

Hübsche Kreuzform aus steif angelegter, grüner Ranke in der Kapelle der Löwenburg auf Wilhelmshöhe bei Kassel, aus dem Ende des 14. Jahrhunderts; ebendort Rundmedaillons mit einspringenden Nasen[9]. Recht gefällige Beispiele sieht man in St. Georgen und in St. Ruprecht ob Murau, andere wieder in St. Martha zu Nürnberg und im Mittelfenster der Jakobskirche zu Rothenburg ob der Tauber.

Abgerundete Achtpässe mit schwarz beschrifteten Rahmen stehen in der Frauenkirche zu Eßlingen[10], ebendort gestreckte Mandelformen, umrahmt von Band und Blattranke, im Bildgrund einer Fischblase ähnelnd, verwandt mit den angeblich aus Hirsau stammenden Feldern zu Friedrichshafen[11], auch mit einigen Medaillons der Laurentiuskapelle am Straßburger Münster.

Noch vor der Mitte des 14. Jahrhunderts dehnen sich die Medaillons; sie greifen über das Steinwerk der Fensterteilung hinaus; die Umrahmung ward auf große Verhältnisse übertragen; in den Rheinlanden sind mir leider keine Beispiele bekannt geworden, dagegen stößt man anderwärts auf prächtige Muster.

Ich erwähne an erster Stelle die farbensatten Meisterwerke von Königsfelden[12] unweit Brugg in der Schweiz. Das Nationalmuseum zu München besitzt die auch inhaltlich bedeutungsvollen

[1] Abbildungen bei Kolb, Tafel 14, bei Heinr. Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland. Leipzig 1905. Tafel Glasmalereien.

[2] G. Schaefer, Kunstdenkmäler usw. Ehemaliger Kreis Wimpfen. 1898. Die Medaillons des mittleren Chorfensters sind jedenfalls durch ein Versehen übergangen worden.

[3] Kolb, Tafel 10. — Katalog der Glasgemälde. München 1908, Tafel IV u. XIII.

[4] Vgl. Dr. F. Müller, Die St.-Katharinen-Kirche zu Oppenheim. Darmstadt 1836. Unvollst. Ausgabe. Frankfurt 1853.

[5] Eine Tafel, die Aussendung des Hl. Geistes, in prächtigem Farbendruck in „Meisterwerke der kirchlichen Glasmalerei". Prof. Geyling und A. Löw. Text von Dr. K. Lind. Wien 1897, Nr. 48.

[6] Abbildungen bei Bruck sowie bei Lutz und Perdrizet, a. a. O.

[7] A. Essenwein, Die mittelalterlichen Kunstdenkm. der Stadt Krakau. Leipzig 1869, S. 107. Fig. 49, 50, 51, Tafel XXV.

[8] Heise, Die Bau- und Kunstdenkm. des Kreises Kulm. S. 51 u. 52.

[9] Kolb, Tafel 50 u. 56.

[10] H. Dolmetsch, Der Ornamentenschatz. Stuttgart 1889, Tafel 40.

[11] Kolb, Tafel 46.

[12] Literatur bei Oidtmann, Geschichte der Schweizer Glasmalerei. Leipzig 1905, S. 178. — Nachträglich noch Lehmann, a. a. O. S. 193 u. f.

Reste aus der Minoritenkirche zu Regensburg[1]. Älter, aus der Zeit um 1325 sind die aus der ehemaligen Cistercienserkirche Hauterive nach St. Nikolaus in Freiburg übertragenen Fenster mit kleinen und großen Medaillons[2].

Ausgangs des 14. Jahrhunderts erhielt die Wallfahrtskirche zu Rosenweiler im Elsaß ihre Glasgemälde, deren Rundbilder, von dem Steinpfosten durchschnitten, weniger günstig wirken.

Im Chor der Marktkirche St. Jacobi et Georgii zu Hannover sieht man neben anderen Einteilungen eine große Gliederung des Fensters in rautenförmigen Rahmen, wobei die außen übrigbleibenden Halbrauten gleichfalls Figuren beherbergen.

Besondere Hervorhebung verdienen die äußerst geschmackvollen Gliederungen der Schiffenster der St.-Florentius-Kirche zu Niederhaßlach im Elsaß, die in der Zeit zwischen 1380 und 1420 entstanden sein dürften. Sie sind echt mittelalterlich in der Technik, ungemein vielseitig in der Raumeinteilung und Anordnung.

Im großen Kreisrund des ersten Fensters der Südseite steht Johannes der Täufer, in der Wüste predigend; an das Hauptbild gliedern sich, durch kleine Maßwerkgebilde verbunden, die spärlich eingerahmten Darstellungen aus dem Lebensgang und dem Martyrium.

Das folgende Fenster bringt das Leben des hl. Florentius in kleinen Gruppen unter leichten Baldachinen. Im dritten Fenster mit dem großen Achtpaß, dessen Form oben und unten je zur Hälfte wiederkehrt, entwickelt sich das Leben Mariens in höchst freier Verschmelzung der Begebenheiten; zehn gestreckte Zehnecke, deren untere Reihe aus dem Boden herauswächst, erzählen das Leben des Heilandes. Ein großer Kreis bildet den Mittelpunkt des fünften Fensters, in dem sich um die figurenreiche Kreuzigungsgruppe ovale Medaillons lagern.

Auf der Nordseite beginnt die Reihe mit Vorgängen aus dem Gleichnis vom verlorenen Sohn und aus dem Leben des Herrn. Ein Prachtstück ist das nächste Fenster; ein zum reich verzierten Viereck ergänzter, sternförmiger Rahmen umschließt die Haupthandlung des hl. Meßopfers, ober- und unterhalb, überragt von luftigen Arkaden, die Werke der Barmherzigkeit. In der Grundanlage entspricht das Fenster Johannes des Evangelisten dem Kreuzigungsbilde. Die Martyrien der Apostel zeigen ähnliche Anordnung wie das Florentiusfenster, während das letzte mit dem Kampf der Tugenden gegen die Laster wieder eine eigenartige Einteilung aufweist, wobei die Bandrollen die leichten Bogen gewissermaßen verstärken.

* * *

Ins 15. Jahrhundert hinein zog sich diese ornamentale Gliederung der Glasgemälde; ich erinnere an das nördliche Chorfenster in St. Jakob zu Rothenburg, an Thann im Elsaß, wo die sechs großen Rundbilder aus der Legende des hl. Theobald innerhalb der Rahmenringe selbst weitere Darstellungen enthalten, Wundertaten des Kirchenpatrons, die Martyrien der Apostel, Heilige und Engel; in den freibleibenden Zwischenräumen Brustbilder von Engeln, Propheten und der vier Kirchenväter. In Kolmar die Reste eines großen Medaillons.

In Augsburg[3] beherbergt die Doppelumrahmung der großen Rundbilder im mittleren Chorfenster des Domes Engelgestalten. Gleich große Einteilung mit den Bildern der Jungfrau im Tempel, der Verkündigung und der Geburt zeigt das Hauptfenster der St.-Benedikts-Kirche zu Freising[4].

Reiche Medailloneinteilung hat das Fenster mit dem Leben des Herrn im St.-Vinzent-Münster zu Bern[5]. Die St.-Nikolai- oder Wunderbluts-Kirche zu Wilsnack zeigt neben Hallenarchitekturen große Rundmedaillons aus Laubwerk, in den Zwickeln Heiligenbrustbilder, Arbeiten aus der Zeit um 1460. Hierher gehören die Glasgemälde von Stendal, Salzwedel und der Marienkirche zu Lübeck. Ein spätes Beispiel aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts ist das Hauptfenster der Frauenkirche zu Ingolstadt, noch jünger ist das große Rundbild mit der Eroberung der Stadt Damiette in der St. Janskerk zu Gouda, 1596 von den Bürgermeistern der Stadt Haarlem gestiftet.

Diese Denkmäler, deren Zahl sich noch vermehren ließe, beweisen den hohen Grad der Entwicklungsfähigkeit jener Art der Fenstergliederung.

[1] Katalog der Glasgemälde.
[2] Lehmann, a. a. O. S. 189 u. 190.
[3] Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei, S. 283.
[4] Abgebildet bei Frey, Programm der Gewerbeschule in Freising, Jahrgang 1846. Oidtmann, a. a. O. S. 284.
[5] Abbildungen bei Lehmann, Tafel X.

Die einfachen Verbleiungsmuster.

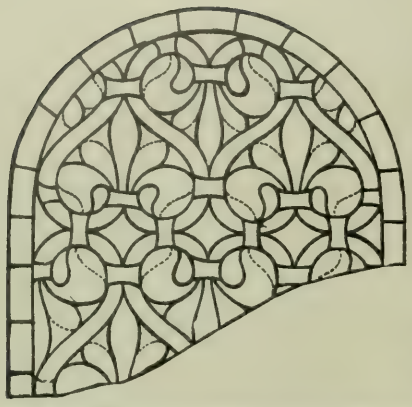


Abb. 186. Aus Bonlieu; die punktierten Linien bedeuten die einseitig aufgelegten Halbbleie; siehe oben Seite 49.

Als frühe Vorläufer der Glasmalerei, neben ihr und nach ihrem Verfall bestanden die durchsichtigen, unbemalten Fenstermosaiken. Der technische Zusammenhang, nicht minder der gemeinsame Zweck bedingen es, daß die Musterverglasungen, die überdies gar oft in engster Verbindung die bildlichen Glasmosaiken begleiten und nach dem Untergang der farbenfreudigen Glasmalkunst deren Erzeugnisse ersetzen sollten, in den Bereich des vorliegenden Buches einbezogen werden.

„Einfache Fenster" nennt Theophilus diese farblosen oder mit farbigen Stücken durchsetzten Blankverglasungen, die allein der Wohlfeilheit und der leichteren Beschäffung halber neben der Glasmalerei beibehalten wurden. Bei Hochschiffenstern verdienten sie der Helligkeit wegen den Vorzug.

Die schlichten, bald recht-, bald spitzwinklig ausgesprengten „Rauten"[1], auch „Spitzscheiben" genannt, bildeten in ihrer Anspruchslosigkeit die einfachste Art solcher Fensterfüllungen; in Altenberg sind die Hochfenster des Langschiffs heute derartig verglast; nur für die Bekrönungen hat man reichere Musterung angelegt.

Mit den Rauten- und Butzenfenstern pflegt man die rautenförmig oder rund durchbrochenen Steinplatten der Fenster von San Lorenzo in Rom in vorbildliche Beziehung zu bringen. Schon im 13. Jahrhundert wurden die Rauten mit Blattwerk bemalt, auch wohl ihre unteren Spitzen durch farbige Glasstücke ersetzt, so zu Westwell in England, zu Sterup in Schleswig.

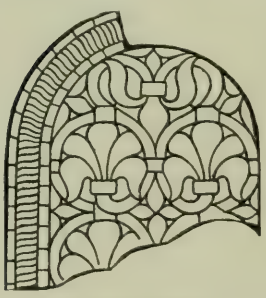


Abb. 187. Aus Obasine.

Die Muster, nur durch die Bleifassung gebildet, sind in der Regel nach den Fenstergefachen abgeteilt. Die Mosaiken der Fußböden, der Wände und der Gewölbe boten eine ergiebige Fundgrube[2]. Es entstanden Flächenmuster aus Drei-, Sechs- und Achtecken, in Schuppen und Kreisen, in Kreuz- und Sternformen[3].

Geschmackvoller sind die Stabmuster und die Bandverschlingungen; bei letzteren müssen die gegenseitigen Verhältnisse zwischen Grund und Bandwerk sorgfältig abgewogen sein; meist werden flaschengrünliches und leicht gelbliches Glas unterschiedslos durcheinandergebraucht.

Diese verflochtenen Netzgewebe sind weit gefälliger als die breiten Flächenmuster und die etwas schwerfälligen Blattwerkformen.

Abb. 188. Aus Obasine.

[1] Rauten, plattdeutsch „Rutten", sind bis jetzt im niederrheinischen Volksmund gleichbedeutend mit dem Begriff Scheiben.

[2] Dr. Hans Lehmann stellt dem Schuppen- und dem Stabmuster des Blendmauerwerks in den Fensternischen des Glockenturmes zu Gargilesse gleiche Verglasungen des 13. Jahrhunderts in der Kirche Notre Dame de Valère ob Sitten gegenüber. Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz. Zürich 1906. Mitteil. der Antiqu.-Ges. in Zürich, LXX, S. 165 (11). — Übrigens wurden die Schuppenmuster bald zu wirklicher Teppichmalerei benutzt.

[3] Vgl. bezüglich der Verbleiungsmuster M. H. Van de Velde, Les vitraux incolores. Anvers 1865.

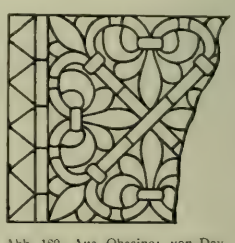


Abb. 189. Aus Obasine; von Day (S. 26) mit veränderter Borte auch ins Münster nach Aachen verlegt; offenbar handelt es sich um neue Nachbildung.

Für den weniger Kundigen will ich die allerorts angeführten[1], ihrer zufälligen Erhaltung wegen sogenannten ältesten Muster kurz erwähnen. Die aus der Kirchenruine der 1141 eingeweihten Abtei Bonlieu (Creuze) stammenden Reste sind durch die Eigentümlichkeit der aufgelöteten Halbbleie mehr bekannt geworden. Blattmuster und Flechtwerk zeigen die einst der im Jahre 1142 vollendeten Abteikirche Obasine (Corrèze) gehörigen Felder. Leichter erscheinen die Blätter aus der im Jahre 1150 fertiggestellten Cisterzienserabtei Pontigny[2].

Diese Verglasungsmuster wurden selbstverständlich von den Cisterziensern bevorzugt, da sie den strengen Vorschriften des Ordens entsprachen, doch auch für andere Kirchen wußte man sie zu schätzen.

Für jene Verbleiungen hätte die germanische Frühkunst brauchbare Vorlagen bieten können. In den Rheinlanden ist leider nur wenig übrig geblieben.

Abb. 190. Aus Marienstatt

Marienstatt. — Eberbach. — Arnstein.

Ein hübsches Stabmuster aus der Zeit kurz nach 1227 bewahrt die Cisterzienserabtei Marienstatt[3] auf dem Westerwald. Verwickelte Bandverschlingungen mit sehr gut gelösten Enden kamen aus dem Kloster Eberbach[4] in das Museum nach Wiesbaden. Zwei reizende Bandmuster aus hessischen Kirchen veröffentlichte Schaefer[5]. Mit farbigen Glasstücken durchsetzt ist eine Maßwerkfüllung im nördlichen Seitenchörchen der ehemaligen Prämonstratenserabteikirche Arnstein. Über den Spitzen, deren viereckige, schmierig weiße Scheiben ein einfach aufkonturiertes Blatt ohne Schraffierung zeigen, ein Vierpaß in Blankverglasung, dessen mittleres Viereck aus gelb und weiß, dessen Lappen aus dunkelrot, gelb und weiß bestehen.

[1] Mehrfach veröffentlicht nach Abbé Texier. Histoire de la peinture sur verre en Limousin. Paris 1847. Pl. I, 1. — Ferner in Origine de la peinture sur verre. Paris 1850 in Didrons Annal. archéol. X, S. 81 u. f. — Vgl. außerdem Camesina, a. a. O. Tafel XXXI u. XXXII, Viollet-le-Duc, Levy u. a.

[2] Abbildungen bei Emile Amé, Recherches sur les anciens vitraux incolores du département de l'Yonne. 1854.

Abb. 192. Aus dem Dom zu Wetzlar

[3] Vgl. R. Görz, Die Abteikirche Marienstatt in „Denkmäler aus Nassau", Heft 4, Wiesbaden 1866. — Luthmer, Die Cistercienser-Abteikirche Marienstatt, in Zeitschrift für Bauwesen", 1867, S. 157, Blatt 23. — Organ für christliche Kunst, X, 231. — Schaefer und Rossteuscher, a. a. O., Tafel 23. — Wilh. Lotz und Fr. Schneider, Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden, 1880.

[4] Ferdinand Luthmer, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Wiesbaden. I. Bd.: Der Rheingau, 1902, Abb. 160. Aus Eberbach soll übrigens eine Heiligengestalt des 15. Jahrhunderts in der Kirche zu Fischbach stammen. A. a. O., II. Der östliche Taunus, S. 136.

[5] C. Schaefer, Die Glasmalerei des Mittelalters und der Renaissance. Berlin 1881, S. 39. — Vgl. auch Schaefer und Rossteuscher.

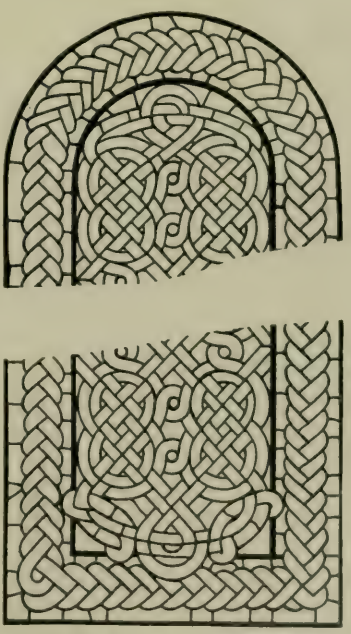


Abb. 191. Aus Kloster Eberbach, nach Luthmer

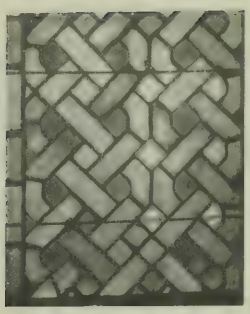


Abb. 193. Verglasung zu Coisdorf.

Wetzlar.

Ein ansprechendes Stück dieser Art ist die Halbrose im Dom zu Wetzlar aus der Zeit zwischen 1250 und 1260. Schon 1262 wurde ein Testament zugunsten von Chorfenstern für die der Mutter Gottes geweihte Kollegiatstiftskirche getätigt. Die Halbrose, der einzige gerettete Teil der einstigen Verglasung, in der Linnicher Werkstätte instandgesetzt, hat eine Höhe von 105, eine Breite von 57,5 cm.

Die Farbenstimmung ist außerordentlich warm; die weißen Bänder und Lilien, letztere rot gebunden, ruhen auf kräftig gelbem Grunde; einzelne Zwickel der Borte sind durch trefflich schattiertes Rot und ein ruhiges Blau ersetzt. Der innere Friesstreifen ist olivgrün; zwei Rosetten wechseln in rot und gelb, die anderen in oliv und gelb. Dieses olivgrüne Glas ist höchst wirkungsvoll mit grünlichen und gelblichen Streifen und Flecken durchsetzt, als wenn Silbergelb aufgetragen wäre. Die Farbenwahl läßt in ihrer Frische nichts zu wünschen übrig[1].

Zwei rechteckige (1 : 0,5 cm) hochkantig aufgesetzte Windeisen, an den Enden abgeflacht, waren an der Kreuzungsstelle ausgefeilt. Auffallend war die Maßverschiedenheit zwischen Glasfüllung und Steinwerk. Während früher, wie man aus der Unversehrtheit des Glases schließen durfte, ein Drittel des Randstreifens im Falz verloren ging, reichte jetzt die Ausmessung nicht einmal mehr für das lichte Maß. Die Haften, beiderseitig in langem Ansatz aufgelötet, saßen ungemein fest. Das äußere Randblei bestand aus zwei, stellenweise zusammengelöteten Strängen mit zwischengelegten Holzstäbchen, desgleichen, nur sorgfältiger verbunden, der innere Bogen. Die Bleie, mit feinem Grat versehen, unmerklich gewölbt, fast flach, hatten eine Steghöhe von 0,5, eine Flügelbreite von 0,4 cm. Sie waren undicht gegossen, trotz ihrer Härte an den Außenrändern der Flügel stark angefressen; neben der Zinnlötung einzelne Bleilötstellen. Brüche waren mit Sprungblei versehen, andere jedoch ohne Bleirute dicht aneinandergefügt und an den Endpunkten beiderseits durch übergeworfene Zinnknoten zusammengehalten; ein Loch von etwa 1 qcm war mit einer zementartigen Masse ausgefüllt. Die Patina war kaum nennenswert, das grauweiße Glas unwesentlich angegriffen; wohl waren einzelne Flecken und Striemen matt geworden.

* * *

Coisdorf.

Ein recht malerisches Glasgemälde entdeckte ich in dem bedauerlicherweise schlecht ergänzten Chorfenster des St.-Wendelinus-Kirchleins zu Coisdorf unweit Sinzig. Die untere Tafel, 58 cm breit, 68 cm hoch, besteht aus weißem Stabwerk; der Hintergrund wechselt reihenweise in gelben und rotvioletten Quäderchen; vier halbe am rechten Rande sind braunrot, einzelne fehlende Farbenstücke sind durch kalte Bemalung schlecht nachgeahmt. Überrascht war ich durch die Anlage des oberen, 69 cm hohen Bogenfeldes. Unvermittelt ist eine Kreuzigungsgruppe, noch dem 13. Jahrhundert angehörend, in die Blankverglasung eingefügt.

Abb. 194. Aus der Kirche in Coisdorf.

Sämtliche nackten Teile, allenfalls die Füße des Heilandes und des hl. Johannes ausgenommen, sind erneuert, doch wahrscheinlich, wenn auch mangelhaft, den alten Stücken, über deren Verbleib nichts zu erfahren war, nachgebildet.

Christus hängt mit wagerecht gestreckten Armen, in gelbem, mit Perlenkreuz versehenem Nimbus an dem auf

[1] Gemäß einer 1909 in der Kirche aufgefundenen Niederschrift des Jahres 1838, deren Kenntnis ich der liebenswürdigen Aufmerksamkeit des Dombaumeisters Baurat Stiehl verdanke, besaß der Dom nach der Nordseite Teppichmuster aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts „mit Eichenblättern und Gesichtern nach gotischem Stil", „durchgängig von der Außenseite ganz blind", deshalb ausgeschaltet. Andere Fenster waren mit kleinen Rauten verglast.

gelbem Hügel stehenden roten Stamm; das Schrifttäfelchen ist gelb. Das Haupt ist leicht geneigt, der Körper oberhalb der Hüften stark geknickt; ein breites, tiefblaues Lendentuch in unruhigen Faltenlagen umhüllt den Leib bis fast zu den Knien; die verschränkten Füße ruhen auf dem kräftig stahlblauen, gelb umrandeten Fußbrett.

Maria, mit gefalteten Händen, hat das gelb umscheinte, von dem rotbraunen Überwurf bedeckte Haupt gesenkt; die Schuhe sind gelb. Johannes, in dunkelblauem Heiligenschein, gelbem Leibrock und rotviolettem Mantel, stützt mit der Rechten das schmerzerfüllte Gesicht.

Die Anordnung der Bildfläche erinnerte mich sofort an die kleine Standfigur des hl. Mauritius im Germanischen Museum, die, zwischen 1260 und 1290 entstanden, angeblich aus Tirol stammen soll. Diese Angabe schien mir von vornherein zweifelhaft. Ein Vergleich mit der Coisdorfer Kreuzigung verleitet zur Annahme einer gemeinsamen Werkstätte. Leider gestatten die erneuerten Gesichter keine Gegenüberstellung; immerhin möchte ich an dem Kopf des hl. Johannes eine ähnliche Behandlung des Haupthaares feststellen.

Auffallend ist die an sich seltene, beiden Tafeln gemeinsame Art des Bildgrundes, ferner vergleiche man die wulstigen Falten auf der Brust des Mauritius mit der Behandlung des Lendentuches, endlich die pfeilspitzenartigen Faltenbrüche der Gewandung. Clemen[1] hält den Mauritius gleichfalls für rheinischen Ursprungs unter Hinweis auf die großen Rittergestalten in der Taufkapelle von St. Gereon zu Köln.

Abb. 195. Rheinisch, jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg. Breite 43 cm, Höhe 94 cm. Nach Tafel III des Kataloges der Glasgemälde.

Die nackten Teile des Mauritius sind leichtrötlich angehaucht; die Lanze ist blau, der Kettenpanzer grau, die Plattenrüstung gelb, der Gürtel rot; die breite Schleife grünlich-weiß. Der Mantel ist blau, das Waffenhemd unverständlich um die Knie gelegt, braunviolett, der Lendenschurz grün. Der rote Schild, weiß verziert, hat gelben, grün umrahmten Buckel.

Auch später noch, in der Mitte des 15. Jahrhunderts, taucht ähnliche Anordnung auf. Zu Welling im Kreise Mayen bot die alte, inzwischen hergestellte Kirchenruine einen außerordentlich malerischen Anblick. Inmitten wilden Strauchwerks ein romanischer Turm des 12. Jahrhunderts, nach der Abtragung des gleich alten Langschiffes in gewissem Abstand davon getrennt, der reizende Choranbau aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Der Eindruck wurde erhöht durch den Rest der ursprünglichen Verglasung, der in den zweilichtigen Maßwerkfenstern zurückgeblieben war. Ein breites Stabmuster mit farbigen Blumeneinlagen füllte drei Fächer und die Spitzen des Mittelfensters.

In einem Felde steht, ohne jedwede Umrahmung, die gotische Gestalt eines heiligen Bischofs, vermutlich des hl. Paulinus, an dem nur ein Bruststück fehlte.

Bemerkenswert ist ferner der hübsche Rundrahmen als Einfassung eines Wappenschildes. Zwei in den Winkeln durch vorspringende Ecken gebrochene Dreipässe, ineinander ver-

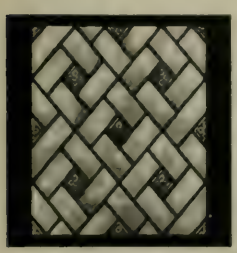


Abb. 196. Welling. Mitte des 15. Jahrhunderts.

Abb. 197. Welling.

[1] Paul Clemen in einer Besprechung von Arthur Haseloff, die Glasgemälde der Elisabethkirche in Marburg, Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXIV, S. 57. „Für die Wandmalereien in St. Gereon kann man eher Parallelen umgekehrt in der Glasmalerei finden: das Germanische Museum hat aus der Sammlung des Grafen Götzendorf-Grabowski in Posen ein vom Rhein stammendes Glasgemälde mit der Darstellung des hl. Mauritius erworben, das ganz mit den großen Einzelfiguren von Rittern der thebäischen Legion in der Taufkapelle zusammengeht."

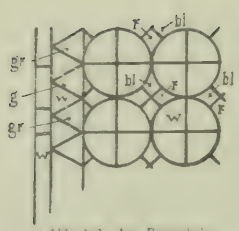


Abb. 198. Aus Bürresheim.

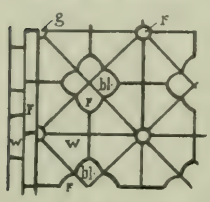


Abb. 199. Aus Bürresheim.

schlungen, bilden die innere Umrahmung; gotische Ranken zieren die Zwischenräume. Das Ganze stand unvermittelt in einem Spitzrautenfeld des Seitenfensters. Diese für billige Fensterfüllungen empfehlenswerte Anlage wurde mit dem Chor wieder hergestellt.

Farbige Blankverglasung eignete sich auch für Maßwerke; man trifft sie in der Elisabethkirche zu Marburg, in den Hochchorfenstern des Kölner Domes und anderwärts. Bunte Verbleiung sah ich in einigen Fensterspitzen von St. Peter und Paul zu Weißenburg im Elsaß; sie schien leicht mit grauer Schmelzfarbe übertont zu sein, falls nicht die Patina diesen Überzug vortäuscht. Reste ähnlicher Arbeit glaube ich vor Jahren in der Rose des Westchors im Dom zu Worms erkannt zu haben. Auf die Blankverglasungen der ehemaligen Abteikirche zu Altenberg werde ich später eingehen.

Einfach in Rautenverglasung eingesetzt aus der Zeit um 1311 ist ein St. Vincentius mit zwei Stiftern, der aus der Kirche zu Pleif in Graubünden in das Landesmuseum nach Zürich übertragen wurde. Abbildung bei LEHMANN, S. 204 (50).

Einzelgestalten mit einfachen Eselsrücken in weiße Scheiben eingefügt, sieht man im nördlichen Seitenschiff des Münsters zu Thann im Oberelsaß; ob diese Anordnung aber noch aus der Mitte des 15. Jahrhunderts herrührt, vermag ich nicht festzustellen.

Ein Stifterbild inmitten einfacher Glasfüllung stand einst in Notre-Dame zu Paris[1].

Vielfach dienten die Verbleiungsmuster als Füllung hoher Lichter oberhalb der figürlichen Darstellungen. Außerordentliche Mannigfaltigkeit wird uns in den Oberfenstern des Kölner Domchors begegnen; dort ist die Blankverglasung mit blau-roten, rot-gelben, blau-gelben Streifen und Maßwerkformen durchzogen, oder umgekehrt zeigt der Untergrund der weiß gehaltenen Bänder tiefsatte Farben[2].

Felder unbekannter Herkunft stehen auf Burg Bürresheim unweit Mayen.

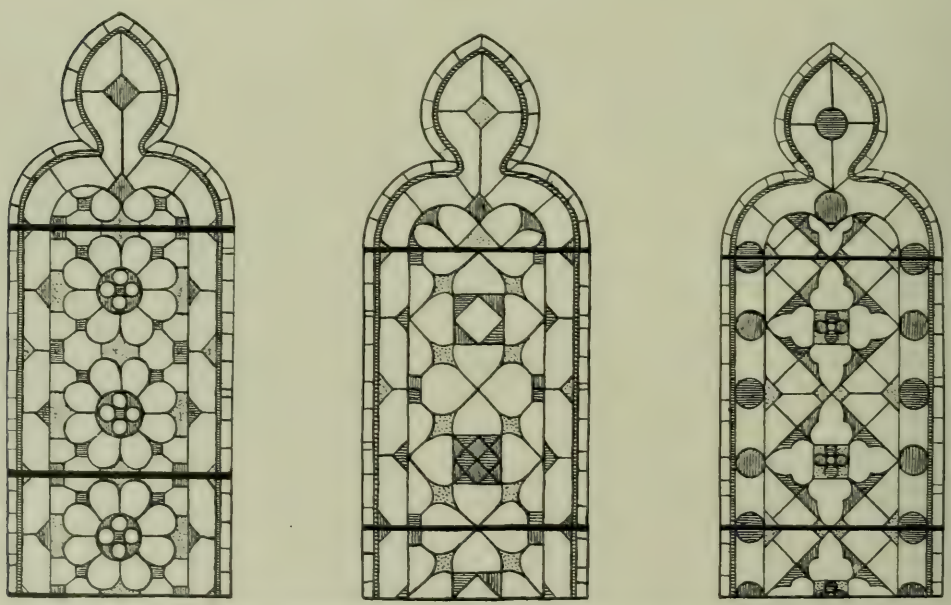


Abb. 200 bis 202. Aus Xanten; beim letzten Muster ist der Randstreifen nicht blau, sondern gelb; nach der Zeitschrift für christliche Kunst.

[1] Vgl. LE VIEIL, a. a. O., III, 5 u. 6; ferner H. OIDTMANN, Geschichte der Glasmalerei, S. 159.

[2] Vgl. SCHMITZ, Der Dom zu Köln. — Organ für christliche Kunst, VII, S. 260 u. f. — Abbildungen folgen später.

Kurz nach der Mitte des 14. Jahrhunderts werden die Muster angefertigt sein, die, heute ergänzt, die beiden zweiteiligen Fenster des nördlichen Seitenchörchens in der St.-Viktors-Kirche zu Xanten füllen[1].

Sie sollen später im Zusammenhang mit dem figürlichen Teil der Fenster besprochen werden.

Wegen weiterer Beispiele verweise ich auf die bereits erwähnten Quellen, ferner auf das Werk Days[2], der einige Zeichnungen weißer und farbiger Blankverglasungen des Auslandes bringt, vor allem ein reizendes Feld aus Châlons mit kleinen bemalten Zwischenstücken und gemaltem Fries.

[1] Friedrich Stummel. Alte Fensterverglasungen im Dome zu Xanten. Zeitschrift für christliche Kunst, V. Jahrgang, 1892, Sp. 25 u. f.

[2] Lewis F. Day, Windows, a book about stained and painted glass. London 1902, S. 25 u. f., S. 334. — Muster mit und ohne Farbeneinlagen bei Ch. Winston, Memoirs illustrative of the art of glass painting. London 1865, Pl. IV. — Andere bei Levy a. a. O.

Die grauen Glasteppiche oder Grisaillen.

Begreifliches Verlangen nach gefälligem Fensterschmuck ohne Beeinträchtigung des berechtigten Bedürfnisses für Helligkeit wird dort, wo man sich mit den einfachen Blankverglasungen nicht mehr begnügen zu dürfen glaubte, ursprünglich zur Einführung der grauen Glasteppiche geführt haben. Der Übergang war leicht; man brauchte nur den Grund der Flecht- und Blattwerkmuster mit Schraffierung oder mit Rippen zu bemalen. Ja, man hat sogar die Bandmuster selbst in Graumalerei nachgeahmt, so in Heiligenkreuz und in Altenberg (Abb. 203). Derartige Borten im Kunstgewerbemuseum zu Köln (Abb. 204).

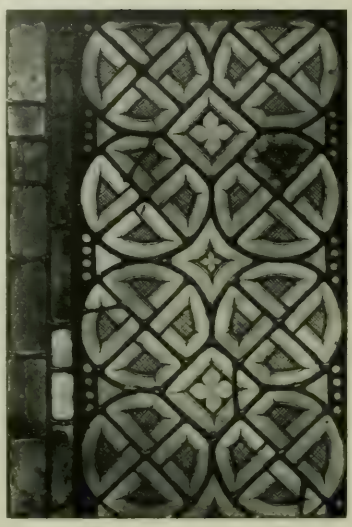


Abb. 203. Aus Altenberg.

In den Klosterkirchen mußte man für die des Lesens kundigen Mönche hinreichender Tagesbeleuchtung Rechnung tragen. Auch in sonstigen Räumen, wo Licht erforderlich war, scheint man solche Arbeit bevorzugt zu haben. So sah ich vor ungefähr 20 Jahren im Treppenaufgang aus der Sakristei zum Archiv in der St.-Elisabeth-Kirche zu Marburg ein zierliches Grisailmuster von reizender Zeichnung (Abb. 205).

Diese schlichte Art des jedenfalls vorher gebräuchlichen Kirchenschmucks fand ausgedehnte Verbreitung durch den Cistercienserorden, der sich nach dem Eintritt des hl. Bernhard in ungeahnter Weise entfaltete. Bernhard von Clairvaux, abhold jeglicher Art von üppiger Pracht in den Klosterkirchen, hatte für die Cistercienser in dieser Hinsicht strenge Verbote erlassen. Er wollte das Wesen und die Werke des Ordens mit seinen Worten und Lehren, vor allem mit dem Gelübde der Armut in Einklang wissen. Die „lobenswerte Einfachheit des Ordens und seine ehrbare Armut" sollten in allen seinen Verhältnissen erkennbar sein. Einfach waren bei den Bernhardinern Musik und Gesang, einfach in Stoff und Ausstattung die Meßgewänder, einfach ihre Kirchen- und Klosterbauten. Nicht etwa aus grundsätzlicher Mißachtung der Kunst sollte ihre Ausübung eingeschränkt werden, sondern in der wohlerwogenen, gutgemeinten Absicht, unheilvollen Einfluß ihrer Werke zu verhüten[2]. Der vorsichtige Abt wollte aus dem Gesichtsfeld der frommen Mönche jeden Gegenstand verbannen, der den demütigen Geist in seinen Andachtsübungen zerstreuen oder vom Gebet ablenken könnte. Und noch ein weiterer, hochsinniger Beweggrund ließ die Cistercienser auf kostspielige Pracht verzichten: die liebevolle, gottgefällige Fürsorge für die notleidenden Armen. Es war der Geist, der einst den Dekan Ernfried von St. Andreas zu Köln beseelte, als er seine Bitte um Beisteuer zu seinem Kirchenbau mit den Worten einleitete: „Gute Leute, ihr seht, wie Großes hier ausgeführt werden soll; ihr tut wohl, wenn ihr dazu euer Scherflein beitragt, aber besser noch und sicherer noch, wenn ihr es für die Armen hinterlegt[2]."

Durch die Ordensregel wurden die Cistercienser die Begründer einer bescheidenen Kunstrichtung, die mit mäßigen Mitteln Hervorragendes leistete. Auf allen Gebieten möglichste Einfachheit anstrebend, verzichteten sie auf die Beschaffung farbenprächtiger Glasmalereien, um den farblosen Teppichen den Vorzug einzuräumen. Ein unzweideutiges Verbot des Generalkapitels vom Jahre 1134 untersagte farbigen Fensterschmuck und beschränkte die Ausstattung auf Blankverglasung und Graumalerei. Weiß sollten die Scheiben sein und ohne Kreuze, ohne

Abb. 204. Bortenstück aus dem Kunstgewerbemuseum Köln.

[1] Artikel XIX der Reinaldschen Satzungen verfügte: „Sculpturae vel picturae in ecclesiis nostris, seu in aliquibus monasterii, ne fiant, interdicimus; quia dum talibus intenditur, utilitas bonae meditationis vel disciplina religiosae gravitatis saepe negligitur". Angeli Manrique, Annal. cisterc. I.

[2] Caesarius von Heisterbach, Miraculor. libr. XII. VI. 5.

Malerei[1]. Offenbar ist diese Vorschrift nicht allenthalben gewissenhaft befolgt worden, denn im Jahre 1182 sah man sich genötigt, jene Verordnung in verschärfter Form zu wiederholen. Die Androhung von Fastenstrafen für Abt, Prior und Kellner sollte dem erneuerten Gebot erfolgreichen Nachdruck verleihen und weitere Übertretungen verhüten[2]. Ausgenommen waren die Benediktinerabteien, welche die Regel von Citeaux annahmen; ihnen war gestattet, vorhandene Glasmalereien beizubehalten. Ähnliche Bestimmungen bei den Karthäusern wurden ebensowenig gehalten. Diese verschiedenen Verbote berechtigen übrigens zu der Annahme, daß die Glasmalkunst in jener Zeit außerordentlich verbreitet sein mußte.

Die strengen Erlasse des Generalkapitels, künstlerische Schöpfungen so einfach wie möglich auszugestalten, prägten sämtlichen Arbeiten der Cistercienser einen besonderen Stil auf. Sie regten die kunstsinnigen Mönche und die kunstfertigen Laienbrüder an, in Baukunst und Malerei nach neuen, eigenartigen Vorwürfen zu suchen. Und wahrlich, für ihre Leistungen gilt das Wort, daß in der Beschränkung sich der wahre Meister zeigt. Auf dem Gebiet der Glasmalerei haben sie es ausgezeichnet verstanden, die ihrer unerschöpflichen Erfindungsgabe gestellten Aufgaben glücklich zu lösen. Überaus anmutige Muster verdanken wir den „grauen Mönchen", die im Jahre 1123 den deutschen Boden betraten, um bald schon zahlreiche Niederlassungen zugründen. Leider ist unter ihren Kunstwerken allzu gründlich aufgeräumt worden; aus der frühesten Zeit ist alles verschwunden.

Als die ältesten erhaltenen Denkmäler auf deutscher Erde gelten die in das Ende des 12. oder in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts gesetzten Grauteppiche zu Heiligenkreuz im Wiener Walde, die aus dem Kirchenschiff in den Kreuzgang übertragen wurden, Liniennetzwerk, Bandverschlingungen, romanische Ranken und Blätter auf grünlich- oder gelblichweißes Glas aufgetragen[3], übrigens teilweise, entgegen dem Verbot, freilich nur spärlich, mit farbigen Glasstückchen durchsetzt, auch mit dem Kreuzeszeichen versehen.

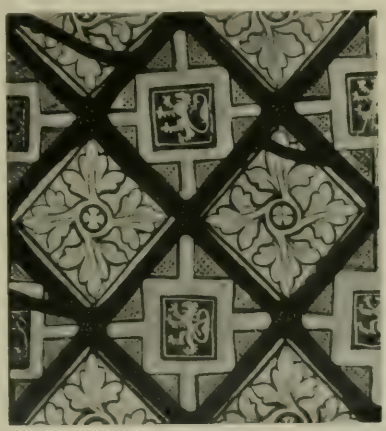


Abb. 205. Der Grauteppich a. d. Elisabethkirche zu Marburg.

Grauteppiche aus Pforte bringt Bergner auf der farbigen Tafel „Glasmalerei".

Wie sonst in deutschen Landen so ist auch am Rhein den Abteien bös mitgespielt worden. Die Kirche des 1123 gegründeten Mutterklosters Kamp in der ehemaligen Grafschaft Mörs wurde 1585 durch den Grafen Adolf von Neuenahr verwüstet. Von Heisterbach ist der Nachwelt nichts geblieben als die malerische Ruine. Ein ähnliches Schicksal war der Cistercienserabtei Altenberg im Dhüntal beschieden, als noch in letzter Stunde bessere Einsicht sich des herrlichen Baudenkmals annahm und dadurch die dem Untergang geweihten kostbaren Schätze mittelalterlicher Mönchskunst rettete.

Abb. 206. Aus Heiligenkreuz.

[1] Artikel 82 der Reinaldschen Statuten bestimmte: Vitreae albae fiant et sine crucibus et picturis. Angeli Manrique, Annal. cisterc. I. 281.

[2] Vitreae picturae infra terminum duorum annorum emendentur; alioquin ex nunc abbas et prior et cellerarius omni sexta feria jejunent in pane et aqua, donec sint emendatae.

[3] Abbildungen bei Albert Camesina, Glasgemälde aus dem 12. Jahrhundert im Kreuzgange des Cisterncienserstiftes Heiligenkreuz. Wien 1859. — Jene in ihrer Art einzigen Überbleibsel alter Kunstfertigkeit wurden von Camesina in den 1830er Jahren durchgepaust und später auf 32 Tafeln in Druck gegeben. — Vgl. Georg Lanz, Die Cisterncienserabtei Heiligenkreuz. Wien 1895.

Altenberg.

Als gegen Ende des Jahres 1803 die Mönche ihr Kloster verlassen hatten, da muß schon manches wertvolle Stück verschwunden sein, denn die beiden Gutachten von 1804 und 1805 wissen nur von einer verhältnismäßig geringen Zahl der alten Glasmalereien, von weniger Mustern, als sich bis in die Gegenwart erhalten haben.

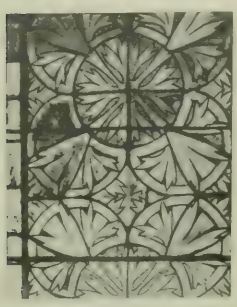


Abb. 207. Aus Altenberg.

Gemäß dem ersten Verzeichnis waren die oberen Teile der Kreuzgangfenster (5 Fuß 6 Zoll hoch, abgesehen von den Maßwerkteilen, 3 Fuß breit) noch mit Malereien gefüllt, nur die unteren kleineren ($2^1/_2$ Fuß hohen) Abteilungen waren von gewöhnlichem Glas; von diesen hätten sich noch acht Stück gefunden, mit denen man die oben fehlenden sieben Stück hätte ergänzen können. „Die Anzahl der mit solchen Glasfenstern versehenen Felder betrage 10 (oder 16?). Zudem sei noch ein kleines rundes Fenster vorhanden mit Maria und dem Kinde, die von einem goldgelben Schein und einer blauen Umfassung umgeben seien[1], demnächst sich noch 9 kleine runde Bildchen, die Ordensgeistliche vorstellten, rundum mit Wappen, Zieraten und Engelchen verziert, befänden, das Ganze ungefähr 2 Fuß 5 Zoll hoch und 1 Fuß 9 Zoll breit."

Das zweite spricht von „17 Glasfenstern in der Kirche, die sich durch Kunstwert auszeichnen"; ferner bezeichnet der kunstverständige Verfasser „11 Glasfenster mit gemalten und eingebrannten Heiligen- und Bibelgeschichten von außerordentlicher Schönheit als die besten, die er je gesehen, gut gezeichnet und ziemlich wohl erhalten, im ganzen 97 Scheiben"[2].

Im Jahre 1806 sollten die Glasgemälde ausgebrochen und nach Düsseldorf gebracht werden. Vermutlich hat man wirklich einen Teil entfernt, sonst wären sie zweifellos im November des Jahres 1815, während dessen der Kreuzgang durch Feuer zugrunde ging, vernichtet worden. Als dann im Oktober 1821 die Kirche teilweise eingestürzt war, wird ebenfalls manches Feld verschleppt worden sein, bevor die Behörde Einhalt gebot. Nachdem 1830 ein zweiter Einsturz erfolgt war, wurden endlich die letzten Überbleibsel einigermaßen durch die Inangriffnahme von Schutzarbeiten gesichert. Dank dem tatkräftigen Eingreifen des Königs Friedrich Wilhelm III. konnten im Jahre 1835 die Bemühungen um die Erhaltung der alten Abteikirche beginnen. Sein kunstsinniger Nachfolger sorgte für die Weiterführung des Planes, indem er zu den milden Beiträgen die ansehnliche Summe von 51300 Talern bewilligte. Die in den 1840er Jahren vorgenommene Instandsetzung der Fenster veriet auf den ersten Blick die Mängel ihrer Zeit.

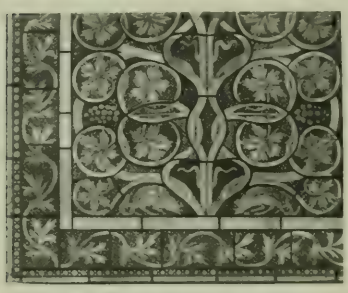


Abb. 208. Aus Altenberg; nach Schäfer und Rolfeuscher.

Es ist zu verwundern, daß bei all den Verheerungen, denen das herrliche Baudenkmal ausgesetzt gewesen ist, daß trotz der groben Vernachlässigung, trotz der gewinnsüchtigen Plünderung durch eifrige Kunstsammler so zahlreiche Felder erhalten geblieben sind. Ältere Abbildungen geben einen Begriff von dem außerordentlichen Reichtum an Teppichmustern. Besaßen doch von den 74 Fenstern der Kirche 50 die alte Glasfüllung, wenn auch stellenweise nur in Bruchstücken oder willkürlich durcheinander geworfenen Feldern.

Die Glasmalereien der Abteikirche zu Altenberg verbreiten sich über drei Bauabschnitte. Am 3. März 1255 hatte Erzbischof Konrad von Hochstaden im Beisein seines Schwagers, des Grafen Adolf von Berg, und vieler Großen den Grundstein gelegt. Am 13. Juli 1287 wurde der Chor, in dem bereits vorher Gottesdienst abgehalten wurde, unter Abt Marsilius eingeweiht. Aus jener Bauzeit stammen die Grisaillen der Chorkapellen und des Obergadens. Ihre Anfertigung hielt mit dem Fortschreiten des Baues gleichen Schritt.

Ganz im Sinne des hl. Bernhard, der nur für die bischöflichen Kirchen wegen der Würde des Oberhirten, außerdem für die Pfarrkirchen wegen der Belehrung des Volkes bildlichen Farbenschmuck, dessen heilsame Wirkung Cäsarius von Heisterbach unumwunden anerkennt, gelten lassen wollte, denselben dagegen für die schlichten Gotteshäuser seiner Ordensniederlassungen entschieden verwarf, ist

[1] Vielleicht das heute auf Rheinstein befindliche Rundbild.

[2] Vgl. Paul Redlich, Die letzten Zeiten der Abtei Altenberg. Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein, 72. Heft, S. 132 u. 134. — Jahresbericht des Altenberger Domvereins f. d. J. 1904—1907, S. 33 ff.

die ältere Ausschmückung des bergischen Domes gehalten. Es ist reine Graumalerei, mithin die anspruchsloseste Art der eigentlichen Glasmalerei, die uns aus den Fenstern entgegenstrahlt. Sie hat mit den Blankverglasungen den Vorzug der Helligkeit gemein, denn die Zeichnung besteht ausschließlich oder wenigstens vorwiegend aus weißem Laub- und Bandwerk auf grauem oder weißem Grunde.

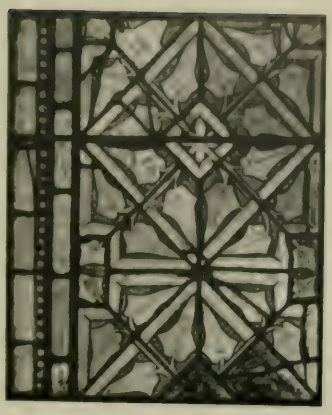


Abb. 209. Altenberger Grauteppich.

Allerwärts kannte man „Altenberger" Muster; ihr guter Ruf mag veranlaßt haben, daß Liebhaber, vor allem Kunsthändler, alte Grauscheiben irgendwelcher Herkunft mit jenem volkstümlich gewordenen Sammelnamen bezeichneten.

Das K. K. Museum zu Wien[1], das Germanische zu Nürnberg[2] und manche andere besitzen Grisailtafeln nach „Altenberger Art". Erst vor wenigen Jahren wurde von dem städtischen Historischen Museum zu Frankfurt am Main ein Muster wiedererworben, jedenfalls das nämliche, von dem einige Felder im Treppenaufgang des Museums zu sehen waren (90 cm breit; Bortenbreite 17,5 cm). Trümmerhafte Scherben, zusammenhanglos aneinandergelegt, alte und neue vermischt, stehen im Provinzialmuseum zu Bonn. Einzelne geschmackvolle Scheibchen unbestimmter Herkunft im Kunstgewerbemuseum zu Köln.

Zurzeit besitzt der bergische Dom wieder den lückenlosen Schmuck trefflicher Glasmalereien, nachdem unter sachverständiger Ausschaltung unbefriedigender Zutaten die Instandsetzung der schadhaften Fensterfüllungen und die Ergänzung der fehlenden, womit man im Jahre 1894 begonnen hatte, nunmehr, nur wenige Jahre nach der Jahrhundertwende, vollendet ist[3]. Gar viele Tafeln waren verloren gegangen; mehrere Muster neuester Erfindung bilden den Ersatz.

Unberührt geblieben ist kein Fenster, da in den Jahren 1845 bis 1856 sich die Wiederherstellung auf alle erstreckte. Zuverlässig alt sind die bei Schimmel[4], King und Owen vertretenen Muster; andere sollen vor wenigen Jahren nach aufgefundenen Scherben aufgebaut sein. Eine genaue Untersuchung der zweifelhaften Fenster, am Standort nur mit ungewöhnlichem Aufwand an Mühe und Kosten zu bewerkstelligen, war unmöglich, weshalb einzelne Muster nur unter Vorbehalt einzuschätzen sind.

In den deutschen Grauteppichen spielen aus der Pflanzenwelt vornehmlich Efeu, Weinlaub, Ahorn, Kleeblatt, wilder Wein, Hopfen, Weißdorn, Eichenblatt, Bilsenkraut, Hahnenfuß, Distel, Haselnuß, Brombeere, Weiden- und Lindenblatt mit Blüten und Beeren, Dolden und Trauben eine hervorragende Rolle. Neben stilisierten Ranken und Blättern findet man natürliche Laubverschlingungen, untermischt mit Tieren und Fratzen, endlich geometrisches Linienspiel mit flachen Blattverzierungen durchwebt.

Abb. 210. Aus dem ersten Fenster der siebenten Chorkapelle; bei Schimmel Tafel XIII, 1.

[1] Siehe Abbildungen bei Kolb, Tafel 21.

[2] Abbildung im Katalog der Glasgemälde.

[3] Vgl. die Berichte des Provinzialkonservators Paul Clemen in den Jahresberichten der Provinzialkommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz. 1896 bis 1899; auch in den „Bonner Jahrbüchern" Heft 100, 102, 103, 105 und 106. — Ferner Clemen, Die Kunstdenkmäler des Kreises Mülheim am Rhein, 1901. (Kunstdenkmäler der Rheinprovinz V. Bd., Heft II) S. 43 mit Angabe der späteren Veränderungen und Restaurationen.

[4] Cornelius Schimmel, Die Cistercienserabtei Altenberg bei Köln. Münster 1832. Tafeln 11, 12, 13. — Thomas H. King, The studybook of mediaeval architecture and art. London 1858. I. pl. 21, 22. — Jones Owen, Grammatik der Ornamente, Tafel 69, 1. 5. 6. 8. — Schaefer und Rossteuscher, Tafel 12, 13, 14, 19.

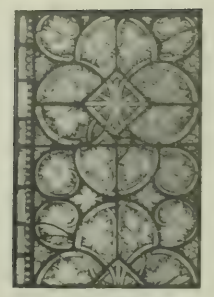


Abb. 211. Erste Chorkapelle, erstes Fenster, linke Langbahn; bei King I, Tafel 25, 3.

Dies Blättergewirr verbreitet sich in der denkbar mannigfaltigsten Anordnung über die Fläche, wobei in Deutschland fast stets ein richtiges Verhältnis zwischen Unterlage und Zeichnung bewahrt bleibt, indem das lichte Laubgewinde vor dem grauen Hintergrunde vorwaltet.

Abgesehen von wenigen Band- und Flechtmustern bildet auch bei den Altenberger Grauteppichen stilisiertes oder natürliches Laubwerk die Zeichnung. Noch romanisierende Linien zeigt das erste Fenster der siebenten Chorkapelle; das dazu gehörige Gegenstück ist neue Erfindung.

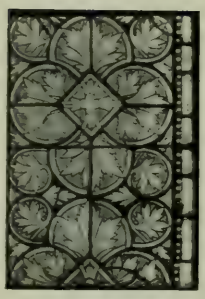


Abb. 212. Erstes Fenster der ersten Kapelle, rechte Langbahn; bei Schimmel XIII, 5; bei King I, 25, 1.

Bei einer Reihe von Mustern wird das ganze Feld von schmalen Bändern durchfurcht, in Vierecke, Kreise, Halbkreise und Pässe eingeteilt, deren Räume entweder von großen stilisierten Blättern ausgefüllt, oder von magerem Rankengewinde übersponnen werden, wobei in letzterem Falle die pflanzlichen Verästelungen das Rahmenwerk unbekümmert um die Bänder überschreiten und sich in regelmäßigen Windungen hindurchschlingen.

In der vierten Kapelle, wo die Glasfüllungen seit 1855 unberührt geblieben sind — die braune Färbung soll von dem Brande herrühren —, bilden bei dem ersten Muster leichte Bänder, über Eck gestellte Quadrate, Vierblättern aufgelagert, den Halt für das Ranken und Blattwerk. In der Ostwand des nördlichen Querschiffes Efeuranken auf leichtem Bandgeflecht durcheinander geschlungener Pässe; an den feinen Perlstab schließt sich ein Fries von Hahnenfuß; ähnlich ist die Gliederung im Fenster der Nordwand, wo verkettetes Bandwerk die Borte bildet. Nur wenig verschieden von letzterem Muster ist der Grauteppich im nördlichen Seitenschiff des Chores. In dem folgenden Fenster bilden achtzackige Sterne das starre Gerüst für das zierlich verteilte Blattwerk. Zu der gleichen Art gehört auch das dritte Fenster der dritten Chorkapelle. Fester ist das Gerippe des ersten Musters dieser Kapelle. Kreuzförmig verflochtene Bänder biegen sich an den Enden zu Blättern und Blumen um; außer den Perlen dient ein gemusterter Fries als Einfassung.

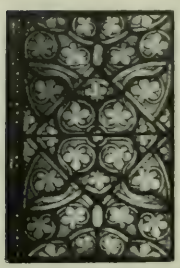


Abb. 213. Erstes Muster der vierten Chorkapelle; danach neu angefertigt das erste der zweiten Kapelle.

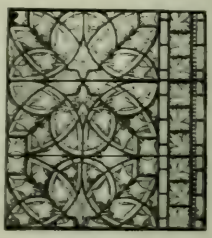


Abb. 214. Ostwand im nördlichen Querschiff.

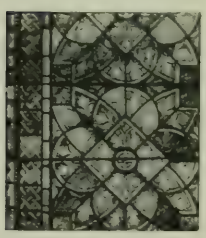


Abb. 215. Nordwand des nördlichen Kreuzarmes; bei Schimmel XI, 5.

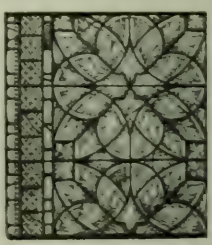


Abb. 216. Nördliches Seitenschiff am Chore.

Abweichend von dieser Anlage spinnen sich die Pflanzenzweige in mehr oder weniger kräftigen Formen über die Lichtöffnung, indem sie entweder von einem mittleren Stengel aus die einzelnen Blätter gleichmäßig nach beiden Seiten entwickeln oder eine bzw. mehrere Hauptranken in Windungen und Verschlingungen, die sich begegnen oder kreuzen, in die Höhe wachsen. Beim zweiten Fenster der ersten Chorkapelle biegen sich die Eichenzweige ebenmäßig in leicht geschwungenen Bogen nach außen, wobei Blätter und Früchte den Raum gefällig ausfüllen. Zu dieser Gruppe gehört der erste Teppich der fünften Chorkapelle. Die Stengel der fünflappigen Blätter verlaufen in großen Herzformen, die sich durch weitere Ausläufer zu Vierpässen auswachsen. Ähnliche Rankenverteilung zeigen das dritte Fenster der nämlichen Kapelle und ein bei SCHAEFER und ROSSTEUSCHER (Tafel 14) abgebildetes Weinlaubmuster. Große, kreisförmige Verzweigungen bilden die Stengel im dritten Fenster der zweiten Kapelle, wobei die fünflappigen Blätter den Grund fast vollständig ausfüllen. Anders laufen die Windungen in dem zweiten Grauteppich der fünften Chorkapelle, hübsch verteiltes Weinlaub mit einem großen Mittelblatt, um das sich je vier kleinere legen, indes die Hauptranken, mit Trauben besetzt, sich in regelmäßigen Krümmungen emporwinden. Diesem ähnelt in etwa ein anderes Feld bei SCHIMMEL (XIII, 6).

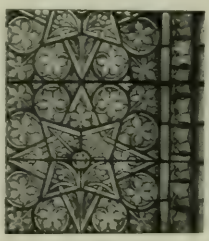


Abb. 217. Nördliches Seitenschiff am Chore; bei Schimmel: XI, 6; bei King 25, 5.

Andere Anordnung zeigt das zweite Muster der zweiten Chorkapelle. Ein Perlenband, von feinen Lichtfäden begleitet, außerdem zwischen den Augen durch winzige Punkte aufgelichtet, bildet die Borte. Die ineinander geflochtenen Verästelungen senden jederseits Büschel von drei Blättern hinaus; die Mittelgründe zwischen dem Astwerk sind abwechselnd schraffiert oder mit einem Blatt belegt, der Zwischenraum zwischen den Blättern ist schwarz gedeckt und mit zarten Ringelchen aufgelichtet.

Bei den Glasteppichen findet man auch die Blätter büschelförmig über- und ineinander gesteckt oder in Gruppen aufeinander gelagert, größere fächerartig ausgebreitet.

Feste Linienmuster, geschmackvoll verteilt und gefällig verschlungen, geben dem Ranken- und Blattgeflecht bestimmte Richtung; sie regeln den Verlauf der Verästelungen, geben ihnen sicheren Halt und tragen durch die Abgrenzung regelmäßig wiederkehrender Felder zu ruhiger Gesamtwirkung bei. Solches Gepräge zeigen die Altenberger Glasteppiche im Obergaden des Chors. Diese Hochfenster, in den Jahren 1899 und 1900 instand gesetzt[1], erinnern zwar einigermaßen an französische Grisaillen, ohne jedoch deshalb auch nur im mindesten von ihnen abhängig zu sein. Abgesehen von der offenbaren Tatsache, daß sie solchen, die man in Vergleich ziehen könnte, gleichalterig sind, unterscheiden sie sich hauptsächlich und gründlich durch angemessene Raumverteilung zwischen Pflanzengewinde und Linienmusterung, wie ja überhaupt in den deutschen Grisaillen das Bandwerk nur höchst selten, der Hintergrund niemals die Oberhand gewinnt. Bei den französischen Grisaillen dagegen sind Ranken und Blätter meist allzu mager, zu kleinlich; dazu zeigen sie frühere Formen als die deutschen; überdies sind sie in der Regel von farbigen Borten eingefaßt, wohingegen zu Altenberg die Friese oder Streifen grau in grau gehalten sind.

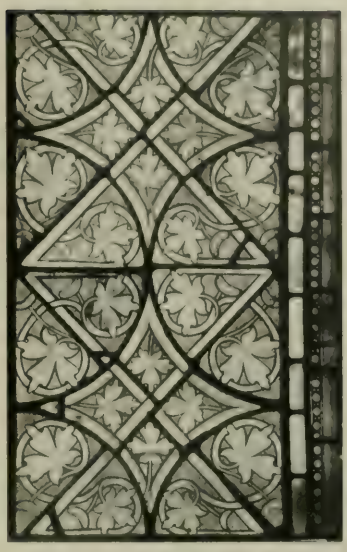


Abb. 218. Dritte Chorkapelle, drittes Fenster, bei Schimmel XI, 1.

Trotz der grundverschiedenen Anlage haben manche Übersetzer Viollet-le-Duc's in blindem Vertrauen auf ihren Gewährsmann den Eindruck der Grauteppiche unruhig und unklar genannt, ein Urteil, das für französische Werke wegen des zu kleinlich gezeichneten Pflanzenwerks zutreffen mag; diese Ansicht hat man zu Unrecht ungeprüft, gedankenlos auf die deutschen Denkmäler ausgedehnt.

Die drei Fenster der Nordwand im Obergaden des Chors sind alt; besonders gefällig ist das zum Chorabschluß hin stehende dritte Muster. Da, wie mir Herr Regierungsbaumeister Schaefer mitzuteilen die Güte hatte, die Südseite im Jahre 1830 gänzlich eingestürzt war und erst in der Zeit zwischen 1836 und 1842 wiederaufgebaut wurde, können hier nur unwesentliche Teile der Glasfenster ursprünglich sein. Ihre Muster entsprechen den gegenüberstehenden[2].

In den sieben zweiteiligen Fenstern des Chorabschlusses sind vier kräftig gezeichnete Muster vertreten; nach meinen früheren Aufzeichnungen müssen hier nach 1896 wesentliche Umstellungen vorgenommen worden sein.

Im ersten Fenster und dem gegenüberstehenden siebenten ist jetzt das Hopfenblatt untergebracht; früher eröffnete Efeu die Reihe, die Blätter ohne Rippen; das Glas war verschieden getont. Dieser Teppich ist jetzt an die zweite Stelle ge-

Abb. 219. Erstes Muster der dritten Chorkapelle, bei Schimmel XI, 2; bei King I, 23, 5.

[1] Berichte über die Tätigkeit der Provinzialkommission für die Denkmalpflege. V. Bonn 1900.

[2] Abbildungen der beiden ersten Teppiche im 4. Jahresbericht des Altenberger Domvereins 1898, S. 5, 8, 9 und im 4. Jahresbericht der Provinzialkommission, S. 8, 10, 11.

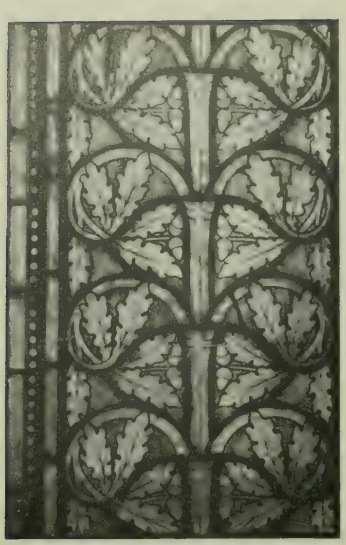


Abb. 220. Erste Chorkapelle, zweites Fenster; bei Schimmel XI, 3; bei King I, Tafel 23, 9; auch im zweiten Fenster der vierten Kapelle.

rückt; die Blätter ohne Rippen, die ganze Gliederung des Teppichs kräftig gezeichnet. Vordem stand hier das Kleeblattmuster, dem nunmehr im dritten Fenster das fünflappige Blatt weichen mußte. Von dem Kleeblattfenster war 1896 etwa ein Drittel mit Patina bedeckt, also offenbar alt. Die Verbleiung folgt teils den Hauptzügen der Zeichnung, teils durchbricht sie die Scheiben in regelmäßigen, leicht geschwungenen Linien.

Leichter in der Strichführung ist das Fünfblattmuster im vierten, dem mittleren Fenster. Ehedem im dritten Fenster untergebracht, war etwa ein Viertel mit der Alterskruste versehen. Weiterhin wiederholen sich die Teppiche der Nordwand. In den Maßwerken sind die Bänder und Blätter ungemein geschickt verteilt.

Äußerst einfach und dennoch ungemein wirkungsvoll ist die Technik dieser grauen Glasteppiche. Vor allem kommt bei ihnen die Eigenwirkung des Glases zur vollen Geltung, insbesondere die schillernde Unbestimmtheit der Tönung, die teils durch die willkürliche Verwendung verschiedener Glastöne, teils durch Verwitterungsvorgänge auf der Oberfläche des Glases hervorgerufen wird[1]. Die gelblichen, grünlichen, bläulich oder rötlich angehauchten Glasstücke zeigen alle möglichen Übergangsstufen und vereinigen sich zu einer unnachahmlichen Gesamtstimmung von wunderbarem Schmelz. Perlmutterartiger Silberglanz verleiht den grauen Glasteppichen den eigentümlichen Reiz. Unruhige Lichtblitze, dem alten Glase ebenso eigen wie den edlen Metallen, verstärken die Wirkung. In weiser Erkenntnis dieser Eigentümlichkeit pflegten die Alten, falls sie ausnahmsweise das Glas mattierten, aus diesem grauweißen Überzug Flächen und Geäder als glitzernde Kantenlichter herauszuholen, also mit leuchtenden Streifen und Punkten zu beleben.

Nicht ohne Einfluß auf den Ton ist die Mischung des Schwarzlots; es erscheint in mannigfaltigen Abstufungen, bald mehr bräunlich, bald mehr ins Graue spielend; je nachdem verleiht es den bemalten Teilen einen mehr warmen Schein oder kalten Schimmer. Der Glasschnitt ist ziemlich einfach, weil er sich den einzelnen Formen nicht allzu genau anzuschmiegen braucht. Häufiger folgt er den Hauptzügen des Musters und macht dann freilich manchmal sonderbare Biegungen. Zuweilen ist das Glas rauten- oder blattförmig gesprengt, wobei das aufgemalte Muster sich regelmäßig wiederholt.

Abb. 221. Fünfte Chorkapelle, erstes Fenster; ähnlich bei Schimmel XII, 2.

Die Gläser in Altenberg, stellenweise übermäßig mit Bläschen durchsetzt, waren nur vereinzelt und verhältnismäßig spärlich von Patina bedeckt; wohl ruhte auf vielen Stücken eine Schmutz- und Rostkruste. Manche waren matt geworden, einzelne angefressen, sehr wenige dagegen so stark angegriffen, daß sie ausgewechselt werden mußten. An einzelnen Fenstern der Chorkapellen fand ich punktförmige Löcher, daneben auch die Konturen beschädigt. Die leichte Patina verstärkt den Hauch von Farbe, der den Gläsern eigen ist. Im übrigen war die Zusammenstellung der einzelnen „weißen" Töne außerordentlich gelungen für eine überaus günstige Stimmung.

[1] Über die Eigenschaften des alten Glases und über die Wirkung der Patina vgl. Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei, 1898, S. 106 u. S. 129 und in Zeitschrift für christliche Kunst, XIX. Jahrg., Sp. 257 u. f.

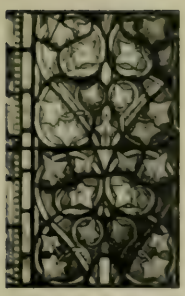


Abb. 222. Fünfte Chorkapelle drittes Fenster bei Schnaase VII, 4; bei King 23, 8.

Der Pflanzenschmuck ist auch in Altenberg hell gehalten in kräftigen Umrissen gezeichnet, die vielleicht bei den Hochfenstern wegen der Fernwirkung etwas derber, dadurch deutlicher hätten sein können. Kurze, bestimmte Striche zeichnen die Blattrippen, allenfalls obendrein die zur Erzielung der erforderlichen Verständlichkeit notwendigen Schatten. Auf derartige Einzelheiten hat der Glasmaler bei den Mustern des Obergadens verzichtet, sie allerdings nebenbei auf manchen Blättern der Chorkapellen vergessen. Umgekehrt hat er an den Hochfenstern aus Gewohnheit hie und da eine Rippe angebracht. Die Bänder und die einzelne Blattgruppen zusammen- oder einfassenden Binden, die man sonst mannigfach gemustert antrifft, sind in Altenberg blank gelassen oder an dem nicht von Blei gebildeten Rande von einer feinen Linie begleitet, offenbar zwecks Verstärkung der Umrißzeichnung. Der dunkle Grund der einfassenden Perlstreifen ist, genau wie bei den Marburger Glasgemälden, beiderseits durch fortlaufende zarte Lichtfäden, zwischen den Augen durch je zwei winzige Punkte aufgehellt.

Abb. 223. Nord-Querschiff u. Rosettenfenster, Entwurf bei King 24, 7.

Scharf umrissenes Blatt- und Rankengewinde auf blank belassenem Grunde trifft man an den Hochfenstern zu Altenberg, zierlich an einer bereits farbig durchsetzten Tafel im Kunstgewerbemuseum zu Köln (Abb. 238) und an einem Bortenstück aus der gegen Ende des 13. Jahrhunderts erbauten Minoritenkirche zu Höxter in Westfalen[1] (Abb. 236).

Meist jedoch hebt sich der frei bleibende Untergrund durch Schattierung etwas ab; ausnahmsweise ist er mehr oder weniger leicht mit grauschwarzem Halbton überzogen, so an den farbig durchsetzten Grauteppichen, die aus Dausenau in den Besitz des Ministers Freiherrn vom Stein nach Nassau gelangten und heute auf Schloß Kappenberg stehen (Abb. 256—258).

Ganz schwarz gedeckt ist der Grund an mehreren, eigentlich zu den Farbenteppichen gehörenden Beispielen zu Hersfeld, Marburg, Straßburg und anderwärts. In der Regel aber zog man es vor, die Zwischenräume mit gleichlaufender oder häufiger mit bald rechtwinkeliger, bald rautenförmiger, unregelmäßig gestellter Kreuzschraffierung zu bedecken. Diese Behandlung bildet in Altenberg den Hintergrund; ebendort bemerkte ich zwischen den Zweigverschlingungen eines Musters Schraffur, während zwischen den Blättern der Grund gänzlich gedeckt und von einzelnen aufgelichteten Ringelchen belebt war (Abb. 226). Nicht selten ist der gleichmäßige Überzug punktförmig, so in einem Maßwerk aus Dausenau (Abb. bei Schaefer und Roßteuscher, Taf. 31), oder nach Art der Schraffierung radiert. Letzteres Verfahren beobachtete man an dem Grisailteppich des Hohenzollernfensters von Heilbronn, an dem die Schraffierlinien über Kreuz aus dem schwarz gedeckten Grunde herausradiert waren. Das zweite, östlich gelegene Hochfenster im Südquerschiff zu Altenberg zeigt in den Dreipässen des Maßwerks hübsch verschlungene Efeublätter auf schwarz gedecktem, punktförmig aufgelichtetem Grunde.

Abb. 224. Zweite Kapelle, drittes Fenster, bei Schnaase VII, 5; bei King I, 23, 5.

Willkürlich, in ungleichen Kreuzlinien aus dem schwarzen Deckgrund herausgehoben, sind die Schraffierungen auf den schmutzig-grünlichen, etwa 3,5 mm starken Grisailscherben aus Höxter (Abb 239).

Abb. 225. Zweites Maßwerk der fünften Kapelle bei Schnaase XIII, 4; bei King I, 23, 4.

[1] Mitgeteilt durch Herrn Architekt Peters. 1735 wurden die um 1629 eingesetzten späteren Glasfenster wegen der unhaltbaren Verfassung durch andere ersetzt, in denen die Wappen des Kurfürsten Klemens August von Köln, des damaligen Fürstabtes von Corvey, der Kapitel von Hildesheim und Corvey sowie anderer Prälaten angebracht waren. P. Konrad Eubel. Geschichte der kölnischen Minoriten-Ordensprovinz. Veröffentl. d. Histor. Ver. f. d. Niederrhein. I, 1906. S. 278.

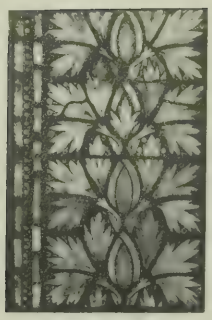


Abb. 226. Zweites Muster der zweiten Kapelle; bei Schimmel XIII, 3; bei King 23, 6, bei Schaefer und Rolfeuscher 14.

Das bereits erwähnte, in Erfindung und Zeichnung gleich ausgezeichnete Grisailfeldchen im Archiv der Elisabethkirche zu Marburg ist in seiner ganzen Durchführung so behandelt (Abb. 205).

Die Art der glasmalerischen Behandlung der Grauteppiche erhöht die natürliche Eigenwirkung des Glases. Ihr künstlerischer Vorzug besteht darin, daß durch die Grisailfenster das Tageslicht mild gebrochen, gleichmäßig zerstreut, und der Übergang von den hellen Fenstern zu den übrigen Teilen des Innenraumes wohltuend vermittelt wird.

Technische Schwierigkeiten und der von den alten Glasmalern zeitig erkannte Vorteil ungleich besseren Erfolges drängten die gleichmäßige Tonung des Grundes zugunsten der Schraffierung zurück. Der durch die verschiedene Lage der Glasstücke im Ofen oder durch die Brenndauer bedingte Unterschied des Hitzegrades verändert den grauen, glatt aufgetragenen Überzug in unberechenbarer Weise. Je höher der Schmelzgrad, desto glasiger das Ergebnis. Ferner ist die Mischung der Überzugfarbe so veränderlich, daß bei dem dünn und tuschartig aufgetragenen Glasgrau für ausgedehnte Flächen ein gleichmäßiger Gesamtton sich nicht verbürgen läßt. Aber selbst diese Möglichkeit zugegeben, so bleibt die zuverlässige, dabei schönere Wirkung für die Anwendung der Schraffur ausschlaggebend.

Die deckenden Striche der Schraffierung behalten nach dem Brennen ihre volle Deckkraft. Auf dem Glase stehen jetzt schwarz und weiß in so schmalen Streifen oder in so kleinen Punkten nebeneinander, daß das Auge auf einige Entfernung die Farben nicht mehr zu trennen vermag, daß vielmehr die schwarzen Linien mit den weißen Zwischenräumen für den Beschauer ineinander fließen und ein klares, gleichwertiges Grau erzeugen, dessen Ton nach der Stärke der Strichelung und nach der Breite der Maschen tiefer oder heller erscheint, unabhängig von der Wirkung des Brandes. Endlich ist das Grau der Schraffierung dem gleichmäßigen Auftrag noch in anderer Beziehung überlegen. Letzteres bleibt immerdar stumpf, hart und kalt, jenes dagegen ist lichtdurchlässig, klar und glänzend. Dabei wechselt mit dem Standpunkt des Beschauers der Grad des Verschwimmens der Schraffierung, wodurch feine Linienverschiebungen auf der Netzhaut des Auges erregt werden, die den Grisaillen eine gewisse Lebendigkeit verleihen.

Die stimmungsvolle Ruhe der deutschen Grauteppiche mit ihrer Naturlaubfüllung unterscheidet sie äußerst vorteilhaft von den französischen Werken, an denen Viollet-le-Duc die Unklarheit und Unruhe zu tadeln hat. Die vortrefflichen Eigenschaften der Graumalerei findet man in hervorragendem Maße an den Teppichen des Altenberger Domes ausgeprägt.

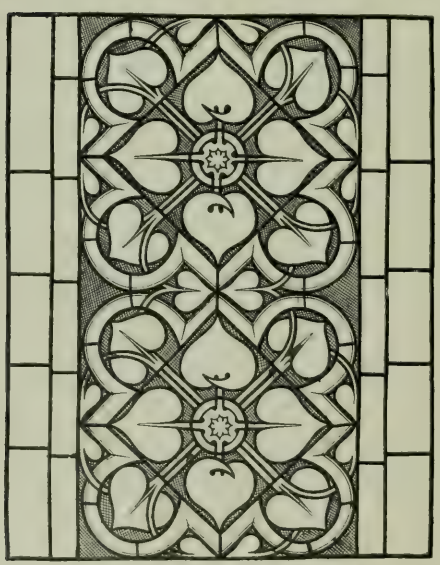


Abb. 227. Westliches Fenster der Nordwand im Obergaden des Chores.

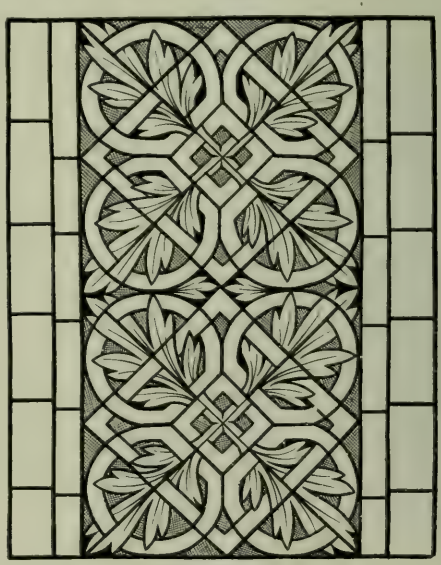


Abb. 228. Mittleres Fenster der Nordwand.

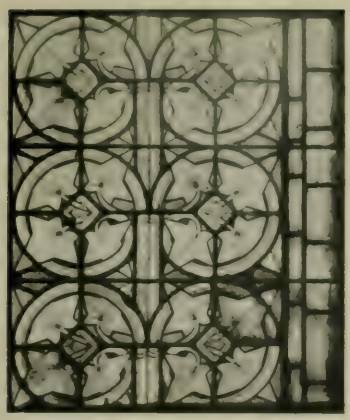


Abb. 229. Östliches Fenster der Nordwand.

Was von den Blankverglasungen der alten Abteikirche ursprünglich ist, kann nur eine zeitraubende, gegenwärtig unmögliche Untersuchung an Ort und Stelle feststellen; zuverlässige, genaue Aufschlüsse würden die Bauakten ergeben.

Das Maßwerk des ersten, nach Osten gerichteten Hochfensters im Nordquerschiff zeigt weiße Pässe und Kreise mit gelben, blauen und roten Gläsern; die Langbahnen enthalten weiße Vierpässe mit roten Quadern und blauen Einsätzen.

Abb. 230. Hochfenster im Chorabschluß.

In der Bekrönung des zweiten Fensters steht Efeu, sonst geometrisches Muster (King I, 23, 1), im Fenster am Chor Weißdorn in Vierpässen.

Gegenüber sah ich Maßwerk mit großen, weißen oder gelben Lilien auf blau, im mittleren Fenster einen Vierpaß mit Eichenblatt.

Abb. 231. Obergaden.

Im Südquerschiff enthält das erste Fenster der Ostwand am Chor das Vierpaßmuster mit Weißdorn, in den Zwickeln farbige Rosettchen. Auch die Pässe des nächsten Fensters zeigen oben neben Efeu geometrische Muster, in den Langbahnen Kreise und Rauten (King I, 23, 1). Gegen Westen werden die Verbleiungsmuster von reicherem Maßwerkschmuck überragt, von farbigen und weißen Sternen auf farbigem oder weißem Grunde.

Abb. 232. Obergaden.

Die Verglasung der Hochschiffenster ist einfach, Rauten mit weißen Borten. In den Maßwerken dagegen wechseln weiße, farbig durchsetzte Verbleiungen; große, eingebleite Lilien, Eichenblätter, Rosen und geometrische Flächenmuster sind vertreten.

Abb. 233. Obergaden.

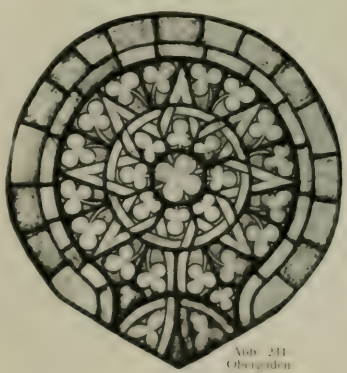


Abb. 234. Obergaden.

* * *

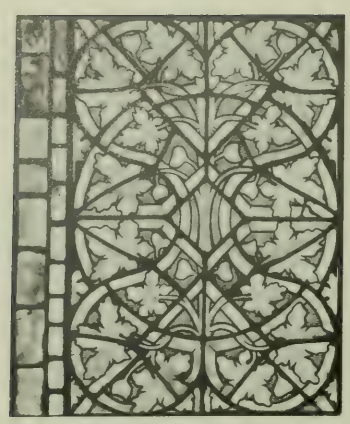


Abb. 235. Altenberg, Hochchor.

Abb. 237. Altenberg, Hochchor.

Abb. 238. Aus dem Kunstgewerbemuseum zu Köln; zart gezeichnete Blätter auf blankem Grunde.

Die farbig durchsetzten Grisaillen und die Farbenteppiche.

Abb. 236. Bortenstuck aus Höxter.

Trotz der wiederholten Verbote konnten die Cistercienser sich auf die Dauer dem Eindruck farbiger Glasmalerei nicht entziehen. Leise Anfänge zeigten sich recht früh in Heiligenkreuz, wo gegen Ende des 13. Jahrhunderts sogar die Bildnisse von acht Babenberger Markgrafen[1] nebst den Ostansichten der ursprünglichen Kirchen von Heiligenkreuz und Klosterneuburg in reichster Farbenglut angebracht wurden, denen sich bald die bilderreichen Chorfenster mit Propheten- und Heiligengestalten und am Ende des 15. Jahrhunderts weitere Glasgemälde mit den Darstellungen des Abendmahls, des Ölbergs, der Geißelung und der schmerzhaften Mutter anreihten.

Über einem noch stark romanisierenden, farbig durchsetzten Graumuster in der Dorfkirche zu Lindena, die ehemals der Cistercienserabtei Dobrilugk in der Niederlausitz unterstellt war, erscheint das Hüftbild des Stifters. Lange, in kräftigen Strichen meisterhaft gemalte Lockensträhne, gelb eingebleit, umrahmen das rötlich-fleischfarbene Gesicht, aus dessen Zügen man Willenskraft herauslesen zu dürfen vermeint. Der Teppich ist technisch bemerkenswert, weil die Bleie stellenweise nur einseitig der Blattform folgen.

Nur wenige Jahrzehnte jünger sind figürliche Maßwerkfüllungen mit einem Mönch als Stifter im Kreuzgang des ehemaligen Klosters Wettingen[2]. Ins 14. Jahrhundert gehören die großen Figurenfenster des Cistercienserklosters

[1] A. Camesina, Die ältesten Glasgemälde des Chorherrnstiftes Klosterneuburg und die Bildnisse der Babenberger in der Cisterciensерabtei Heiligenkreuz. Wien 1857, S. 24. Taf. XXIII u. XXVII. — Vier farbige Abbildungen bei G. Heider, R. von Eitelberger und J. Hieser, „Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates". Stuttgart 1856. Taf. V, S. 52—53.

[2] Vgl. W. Lübke, Die Glasgemälde im Kreuzgange zu Kloster Wettingen. Zürich 1863. — Ders., Über die alten Glasgemälde der Schweiz. 1866. — Rud. Rahn, „Allg. Schw. Zeitung", 1881, Nr. 91—94. — Ders., Kunst- und Wanderstudien. 1883, S. 41 u. f. — Th. von Liebenau, Die Glasgemälde im Kreuzgange des ehemaligen Klosters Wettingen. München 1886. Kunstgewerbeblatt 6. — H. E. v. Berlepsch, Die Glasgemälde im Kreuzgange des ehemaligen Klosters Wettingen. Mitteilungen des Badischen Kunstgewerbevereins. 1886. — Zeitschrift des Mitteldeutschen Kunstgewerbe - Vereins. Frankfurt a. M. 1886. — Dom. Willi, Beschreibung der Glasgemälde i. Brunners Cistercienserchronik, 1894. — Dr. Hans Lehmann, Führer durch die ehemalige Cistercienserabtei Wettingen. Aarau 1894, 1909. — Ders., Zur Geschichte der Glasgemälde in der Schweiz. 1906.

Abb. 239. Scheibe aus Höxter; die weißen Flecken bezeichnen die Stellen, an denen das Schwarzlot abgesprungen ist.

Kappel[1] in der Schweiz. Ich verweise auf die figürlichen Fenster in den Cistercienserkirchen zu Heilsbronn, Mariastern bei Kamenz im Königreich Sachsen, zu Neuendorf bei Gardelegen, zu Amelungsborn bei Stadtoldendorf, wo nach unverbürgter Sage eine Nonne Berta von Campe aus Kloster Höckelheim bei Northeim die Fenster besorgt haben soll.

Die ehemalige Cistercienserkirche Heiligenkreuztal in Württemberg bewahrt im vierteiligen Chorfenster noch zwanzig Heiligenbilder. In Pforta[2] waren gleichfalls Bildnisse nebst mehrfarbigen Bittschriften angebracht; die Cistercienserkirche zu Doberan in Mecklenburg bewahrt bis zur Stunde beachtenswerte Reste figürlicher und ornamentaler Glasmalerei. Hier ist die farbige Unterlage für die weißen, auf schraffiertem Grunde gezeichneten Blätter blank, nur in den Borten stehen einige bemalte Stücke[3].

Diese den verschiedensten Gegenden entnommenen Beispiele dürften zur Genüge dartun, daß das anfängliche Verbot nachträglich bedeutend gemildert worden sein muß, denn es ist kaum anzunehmen, daß die Unbotmäßigkeit so weit um sich gegriffen habe.

In Altenberg war man zwar vorläufig zurückhaltender geblieben, hatte aber doch bald die ursprünglich gesetzten Schranken durchbrochen. Die Kreuzarme der Kirche waren gegen Schluß des 13. Jahrhunderts fertig geworden. Bei diesem zweiten Bauabschnitt hatte man begonnen, die strengen Vorschriften, denen die älteren Fenster angepaßt waren, außer acht zu lassen. Anfangs wurden nur kleine Farbstückchen in Gestalt von Eckchen, Quadern, Sternen und Rosetten eingeflochten. Allmählich mehrten sich die Farbengläser; die weißen Bänder in den farbenarmen Grauteppichen wurden durch bunte verdrängt; verschiedenfarbige, geometrische Figuren überspannten oder durchsetzten die Muster und bildeten zierliche Farbenteppiche, die einerseits genügend Licht einließen, anderseits angenehme Farbenwirkung besaßen.

Abb. 240. Aus Lindern. 40 cm breit, 68 cm hoch, darunter zwei weitere Teppichfelder, der an den weißen Rand anschließende, gemusterte Streifen (Abb. 154) ist gelb; rote Blumenquadern mit grünen Vierblättchen bilden den Kern der weißen Blattgruppen, die untereinander durch blaue Blumen und durch schraffierten Grund getrennt werden. Der Bildgrund ist tiefblau, das weiße Rankenband ruht auf braunvioletten Kapitälen. Der grüne Rock hat einen gelben, gemusterten Brusteinsatz; der rote, gelb gefütterte Mantel ist mit braunviolettem Pelz verbrämt.

Altenberg hat in dieser Hinsicht tüchtige Arbeiten aufzuweisen. Im nördlichen Kreuzarm, dem sogenannten Herzogenchor, wo die bergischen Fürsten ihre letzte Ruhestätte gefunden haben, sind neben bescheidenen Versuchen in dem mächtigen Giebelfenster bedeutende Fortschritte zu verzeichnen

In der reich entwickelten Bekrönung wechseln Traubenmuster, begleitet von blauen Streifen und roten Zwickeln, mit Eichenlaub und Efeu, dazwischen rote Streifen und gelbe Blumen. In der Mitte des Dreipasses eine fleischfarbige Fratze.

[1] Literatur bei Oidtmann, Geschichte der Schweizer Glasmalerei. Leipzig 1905. — Letzte Veröffentlichung durch H. Lehmann a. a. O.

[2] Im Ostfenster hatten sich bis ins 18. Jahrhundert Glasmalereireste erhalten. Schamel in Bertuchs Chron. Port. I, 193 sagt: In fenestra templi orientali supra altare encaustico artificio vitreis rhombis, qui oras fenestrae claudunt, variegatis colore literis preces ad b. Mariam virginem fuerunt inscriptae vel inustae:

Salve mater Salvatoris
Vas electum, vas honoris
Vas coelestis gratiae etc.

Altera fenestrae illius pars, in qua crucifixus conspicitur, servat reliquias hymni ad crucem circa oras eodem artificio quondam inscripti:

O crux, signum triumphale
Inter ligna nullum tale
Mundi vera salus vale
Fronde, flore, germine etc.

Dieser Befund wird von Schorcht S. 16 ergänzt, der im Fenster „auf dem Singchore hinter dem Altar" in buntem Glase nach der Mönchsart auf einer Seite „das Marienbild mit dem Kinde samt dem Hymno Salve" sah. Freundliche Mitteilung des Pfarrers Bergner in Nischwitz.

[3] Abbildungen von vier geschmackvollen Mustern nebst Farbenangabe bei C. Elis und J. Andree, Handbuch der Mosaik- und Glasmalerei. Leipzig 1891.

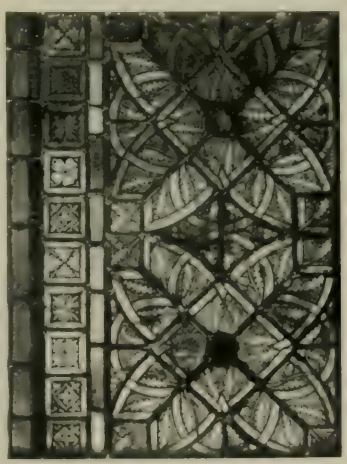


Abb. 241. Altenberg, im Grauteppich kleine farbige Rosetten.

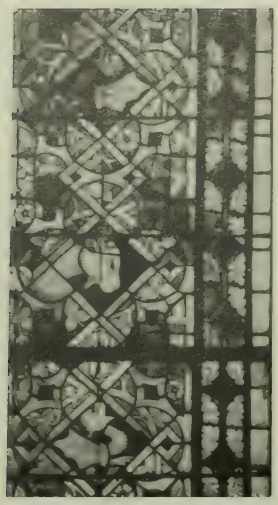


Abb. 242. Altenberg: aus dem Giebelfenster im nördlichen Querschift; vgl. King I, 24 und 25.

Die Langbahnen enthalten zwei verschiedene Teppiche und Friese. Rote, blaue, grüne und gelbe Farben sind in die Felder eingestreut; die eine Borte ist weiß, eingefaßt von roten Streifen; die roten Quadern sind von blauen Leisten umrahmt und untereinander verbunden. Der andere Fries ist weiß mit blauen Rändern.

Auch in den Maßwerken der übrigen Fenster Farbeneinlagen.

* * *

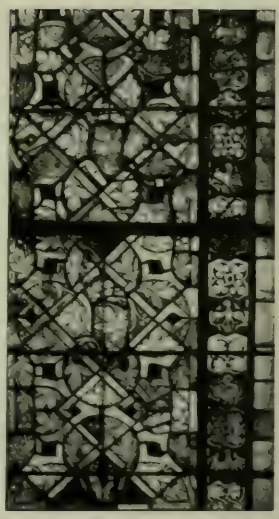


Abb. 243. Altenberg, aus dem Giebelfenster im nördlichen Querschiff.

Der dritte Bauabschnitt, die Herstellung des Langschiffs, scheint sehr langsam vorangeschritten, um das Jahr 1370 sogar gänzlich ins Stocken geraten zu sein. Glücklicherweise fand die Abtei einen freigebigen Gönner in dem Bischof Wicbold von Kulm, einem geborenen Kölner, der infolge von Streitigkeiten mit den Deutschordensrittern sich in das Kloster Altenberg zurückgezogen hatte. Außer beträchtlicher Beihilfe zur Errichtung der Gewölbe stiftete er 400 Gulden zur Wiederherstellung des großen Westfensters. Am 3. Juli 1379 konnte Bischof Wicbold im Auftrage des Erzbischofs Friedrich von Köln die Einweihung vornehmen zu Ehren Gottes, der hl. Gottesmutter Maria, der heiligen Bekenner Benediktus und Bernhardus sowie der elftausend Jungfrauen. Wicbold starb am 21. Juli 1398.

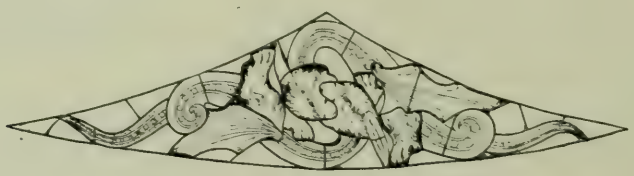


Abb. 244. Aus dem Maßwerk eines Altenberger Schiffensters.

Im nördlichen Seitenschiff des Langhauses hatten die drei östlichen Fenster dürftige Reste ihrer einstigen Teppichmuster bewahrt, so daß die Wiederherstellung im Sinne der alten ermöglicht war. Sie sind mit Ausnahme des Halbfensters vierteilig, fünf Felder und die Spitzen hoch, überragt von zwei Vierpässen, Zwickeln und einem großen Dreipaß.

Nordschiff: 1. Recht gefällig ist die Füllung des ersten Halbfensters am Querschiff. Im Maßwerk oben Lilienmuster in schrägliegenden Rauten, gekreuzt von roten Streifen und gelben Quäderchen. Im Vierpaß große weiße Lilien auf rot, dazwischen in der Mitte kleinere Lilien. In den Zwickeln weiße Lilien mit gelben Binden auf rot.

In den Langbahnen das bekannte Rautenmuster; ein grauer Fries von Perlen und Zaunrübenblatt; im Felde selbst auf den weißen Rauten abwechselnd eine stilisierte Lilie oder ein Eichenzweig bzw. ein Eichenblatt, getrennt durch blaue Streifen und gelbe Quäderchen.

Ein ähnliches Teppichmuster steht in Chalons-sur-Marne, ebenfalls blumengeschmückte Rauten mit blauem Gitternetz durchzogen; doch möchte ich dem Altenberger Muster den Vorrang zuerkennen.

2. In den Vierpässen des nächsten Fensters blaue Streifen, die ein Blattmuster durchkreuzen. Im großen Vierpaß Eichenblatt mit gelben Leisten; die Borte ist weiß, blau, rot geperlt, blau, weiß, unterbrochen von weißen Rosetten. In den Zwickeln gelb und weiße Tiere auf rot; die kleinen Zwickel rot mit weißen Streifen. Im kleinen Dreipaß weiße Rosen, grün-blaue Pünktchen; rote Streifen.

Borte: Perlstab und Quadern mit Blattmuster. In dem Fries wechseln rot, blau, grün und Fleischfarbe.

Abb. 245. Halbfenster im nordlichen Seitenschiff; nach Schaefer und Roßteuscher.

Kreise mit eingelegtem Vierpaß und Dreiecke mit eingeschobenem Dreiblatt bilden das braungelbe Rahmengerüst für das ungemein zierlich verteilte Rankenwerk der Weintraube, deren Stengel von einer bald gelben, bald fleischfarbigen Mittelrosette ausgehen. In den großen Seitenzwickeln krümmen sich Drachen, in den kleinen liegen Blattzweige.

3. Schwerer ist das Muster des dritten Fensters. Die Maßwerke sind nur teilweise alt. In den Zwickeln Fratzen mit Blattwerk, weiße Lilie mit gelblicher Binde auf rot.

Die Streifen der Pässe sind gelb, die Rosetten in der ersten und dritten Langbahn blau, in den anderen rot; die Zwickel außerhalb der Pässe sind rot, die Lilien weiß; in den Vierpässen weiße Hahnenfußblätter. In der Borte weiße Quadern zwischen gelben Lilien; die unteren Eckquadern sind gelb mit blauen Ecken.

Die weiteren Fenster sind neu; das vierte zeigt in der Farbenwahl blau-weiß-gold mit wenig rot, das fünfte wirkt kräftiger als das folgende mit den Mönchsfiguren; auch das letzte Fenster der Nordwand hat wieder mehr Farbe.

Abb. 246. Zweites Fenster im nordlichen Seitenschiff zu Altenberg; Abbildung schon bei Schimmel.

Die beiden westlichen Fenster im Giebel spielen in gelb-blau-weiß; nur im Maßwerk kommt das Rot mehr zur Geltung; die kleinen grünen und roten Quadern sind dem großen Westfenster entlehnt.

Der Ersatz für die fehlenden Fenster war schwierig. Da von Osten nach Westen zu die Farbe sich den schlichten Grisailmustern gegenüber kräftiger und eindringlicher geltend machte, glaubte man bei der Neuanfertigung diesen Grundsatz beibehalten, die Farbenstimmung steigern und figürliche Zutaten beimischen zu müssen. Ich verfehle nicht, den Leistungen als solchen sowohl vom technischen als vom künstlerischen Standpunkt aus das beste Zeugnis auszustellen; ob sie aber im Geiste der Cistercienser empfunden sind, wage ich nicht zu bejahen. Zunächst hätte man meines Erachtens mit den Wappenschildern etwas sparsamer umgehen dürfen. Ferner kann ich mich mit dem Ritter in dem einen Fenster nicht befreunden; ob endlich der alte Glasmaler die häufige Wiederholung des grabenden und des betenden Mönches, an und für sich ein höchst geistreicher Gedanke, gewählt haben würde, ist mindestens zweifelhaft. Falls die sorgfältigen Untersuchungen nicht greifbare Anhaltspunkte geboten haben, würde ich unter Verzichtleistung auf spätere Erfindung entsprechende Vorlagen des 14. Jahrhunderts vorgezogen haben.

Abb. 247. Drache a. d. zw. Teppich des Nordschiffs.

In der Abteikirche Altenberg findet man demnach alle Entwicklungsstufen von der einfachen Graumalerei bis zu den farbensatten Teppichen vereinigt. Die strengen und doch ansprechenden Grauteppiche, vor allem aber die farbig durchsetzten, hatten allenthalben in den Gotteshäusern des Cistercienser- und anderer Orden Nachahmung gefunden. Im Kreuzgang zu Loccum[1] stehen, nach alten Resten aufgearbeitet, Grisaillen aus dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts, vornehmlich Rosen oder Pässe, Blattwerk auf schraffiertem, weißem und auf blankem, farbigem Grunde.

Ungleich größer ist der Bestand in der ehemaligen Cisterzienserkirche zu Haina[2] bei Frankenberg, von der eine Beschreibung des Jahres 1588

Abb. 248. Drachenkopf a. d. zweiten Schiffenster.

[1] Abbildungen bei H. W. Mithoff, Die mittelalterlichen Baudenkmäler Niedersachsens. Hannover 1861, S. 287 Blatt 76 bis 78.

[2] Abbildungen bei V. Statz u. G. Ungewitter, Gotisches Musterbuch, Tafel 167 u. 169.

Abb. 249. Teppich des dritten Schiffensters, schon bei Schimmel.

zu berichten weiß: „daran viel kunstlicher un artiger Fenster, so mit vermaletem Glassewerk besetzet, das, wer mit fleiß anschauet, sich über die zierlichen Kunst solcher Fenster verwundern muß, so ist auch immer ein Fenster anderst, als das ander geformirt".

Ein romanisierendes Muster bewahrt die ehemalige Prämonstratenserkirche Weddinghausen, die heutige Pfarrkirche zu Arnsberg[1].

Auch die Stifts- und Pfarrkirchen boten dieser anmutigen Verglasungsart willkommene Aufnahme, besonders den farbenarmen Grisaillen und den tieffarbigen Teppichen. Für die Übergänge beider Arten sind nur schwer scharfe Grenzen zu ziehen.

Heller, schuppenartig gemusterter Grauteppich, im Laub romanisierend, von gelben oder blauen Randstreifen eingefaßt, füllt die Räume zwischen den Speichen des achtteiligen Radfensters im südlichen Querhaus vom St. Peter und Paul zu Weißenburg, während aus den gleichalterigen Fensterteppichen des Chors eine überaus prächtige Farbenglut strahlt.

Mehr zum Grisail neigt wieder das schlichte Rautenmuster von Sterup in Schleswig mit seinen Farbenspitzen. Frühgotische, farbig durchsetzte Grisailteppiche stehen in den Chorfenstern zu Niedernhaßlach im Elsaß, ein hübsches Muster aus der Zeit um 1310 in St. Peter zu Soest bei Schaefer und Rossteuscher (Tafel 24), ein anderes aus Herford ebendort (Tafel 44). Zu den Teppichen darf man dagegen schon die hellen, bemalten Bandverschlingungen auf tieffarbigem Grunde rechnen, so das Perlenband in der Predigerkirche zu Erfurt und den gebrochenen Stab in der Elisabethkirche zu Marburg[2].

Mustergültige Beispiele von frei bewegtem Pflanzenwerk, zu dem Efeu, Wein- und Eichblatt beliebte Vorwürfe liefern, auf rotem oder blauem, selten auf gelbem, violettem oder olivgrünem Grunde, findet man in der Barfüßerkirche zu Eßlingen, im Nationalmuseum zu München, andere in der Bergkirche zu Herford[3].

Von diesen unterscheiden sich die verschlungenen Blattranken auf farbiger Unterlage, so in Erfurt (Kolb, 41) und Marburg[4]. Stilisierte, neben- und übereinander geschobene Blätterbündel, wie sie uns ähnlich in den Borten von St. Kunibert zu Köln begegnet sind, sieht man in Erfurt[5]. Geschmackvolle Abwechslung zwischen Bandwerk und Blattgruppen zeigen ein Muster in St. Thomas zu Straßburg (Schaefer und Rossteuscher, 17) sowie ein Teppich im Nationalmuseum zu München (Schaefer und Rossteuscher 20 und Dolmetsch 40).

Eine reizende Mischung aller Arten von Schmuck findet man im Freiburger Münster (Schaefer und Rossteuscher 32), zu Straßburg (Schaefer und Rossteuscher 39) und endlich in einem Teppich aus der Zeit um 1300, der sich zu München im Privatbesitz befindet.

Am häufigsten ist eine Vereinigung von Flächen- und Bandmusterung mit stilisiertem, gleichmäßig angeordnetem Laubwerk, wobei beide Arten innig miteinander vermischt sind, indem die Blätter über die einzelnen Räume regelmäßig verteilt sind. Derartige Teppiche haben sich erhalten in Königsfelden, Oppenheim, Freiburg i. Br., Hersfeld und anderwärts.

* * *

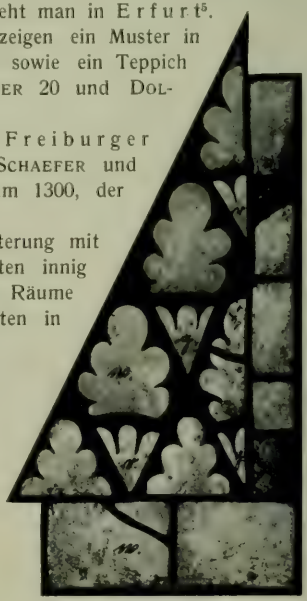


Abb. 250. Aus Sterup.

[1] Abbildungen bei Elis und Andree a. a. O. S. 95.

[2] Beide farbig bei Schaefer und Rossteuscher, Tafel 11.

[3] Abbildungen bei Schaefer und Rossteuscher, 5, 15; bei Dolmetsch, 40; bei Kolb, 2, 9, 10, 28.

[4] Schaefer und Rossteuscher, 9; vgl. auch Haseloff.

[5] Kolb, 37; ein leichteres ebendaher bei Schaefer und Rossteuscher, 34.

Abb. 251. Aus dem Kapitelsaal des Kölner Domes.

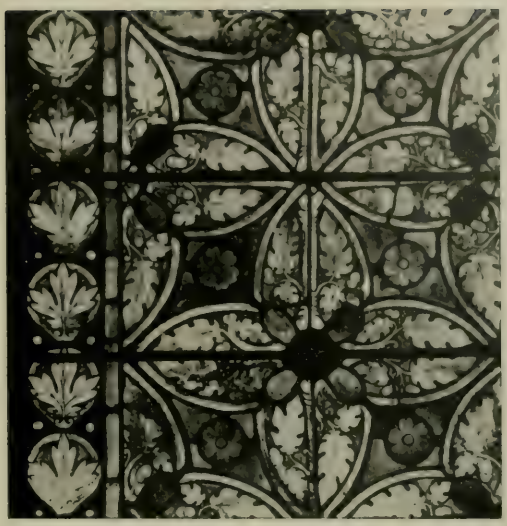


Abb. 252. Der zweite Teppich im Kapitelsaal des Domes.

Kölner Dom.

Reste farbigen Grisails stehen im Dom in drei Halbfenstern über der Sakristei bzw. oberhalb der Sängerbühne. Prächtige, farbig durchwirkte Grauteppiche wurden vor einigen Jahrzehnten im Kapitelsaal untergebracht, wo sie die Seitenbahnen der drei Fenster schmücken.

Im ersten stehen weiße, mit Blattmuster verzierte Rauten, in der Mitte belebt von einem gelben Blümchen, das vier violette Blätter aussendet. Die weißen Rauten sind umrahmt von blauen und roten, sich überschneidenden Stäben, die an den Kreuzungen von gelben Blumen durchbrochen werden. Recht hübsch ist die Borte: weiße Blumen auf weißem Stengel, letzterer außen von roten, innen von blauen Streifen eingefaßt.

In den Zwickeln des Maßwerks sieht man Weinlaub, Eichblatt und fünflappige Blätter, weiß, teilweise mit gelben Stengeln, auf rotem Grunde.

Beim zweiten Teppich bilden die mit Eichenzweigen bemalten weißen Gläser Vierblattmuster; in den mittleren, vollen Pässen eine rote Blume mit gelb eingebleiter Einlage und kleinen blauen Blättchen; in den seitlichen Halbpässen eine blaue Blume mit gelbem Kern und ebensolchen Blättern. Die zwischen dem weißen Laubwerk bleibenden Zwickel sind blau, mit einer gelben Blume belegt.

Die Borte, außen von einer gelben, innen von einer blauen Leiste begrenzt, besteht aus übereinandergestellten Grisailblättern; die Zwischenräume sind rot mit weißen, aus dem Überfang ausgeschliffenen oder ausgebohrten Tupfen.

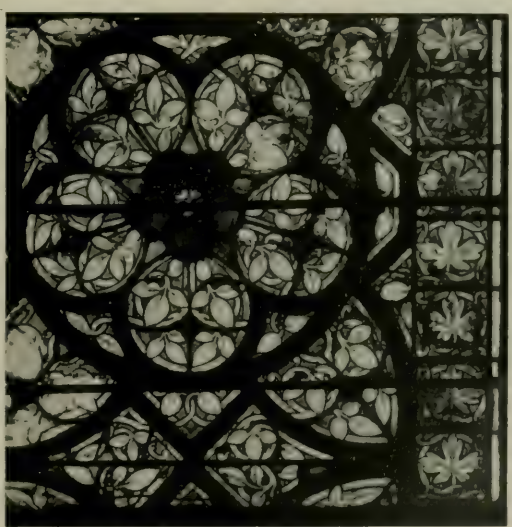


Abb. 253. Das dritte Muster im Kapitelsaal des Domes.

In der Bekrönung große, fünflappige Blätter. Im unteren Mittelfeld, wo früher das Abendmahl aus der Stephanuskapelle stand, hat das Muster, wahrscheinlich neu, die Farben gewechselt; in der Mitte blaue Blume mit gelben Blättchen; außerdem ist der weiße Paß blau umrahmt; in den gelb gefaßten Halbpässen gelbe Blumen mit blauem Vierblatt; der Zwischengrund rot mit weißer Blume.

Seltene Blattmusterung zeigt der dritte Teppich. Der Fries, von Stengeln umrahmte Blätterfolge, ist in Graumalerei gehalten. Der äußere sternförmige Achtpaßrahmen im Felde ist rot, der diesem eingezeichnete Kreis mit den fünf Lappen blau. Auffallend ist das Rosenblattmuster. Die Rose ist gelb mit rotem Kelch und grünen Kelchzipfeln. Die kleinen Zwickel in den weißen Lappen sind gelb, die Einlagen in den äußeren Ecken gelb und blau.

Als niederrheinisch gilt im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe ein Glasfeld, dessen Muster sich mit unserem Teppich deckt, nur hat man die Borte von Abb. 251 angefügt. Jedenfalls ist die Tafel kölnisch, gemeinsamen Ursprungs mit den Teppichen des Kapitelsaales.

Einen merkwürdigen Eindruck macht die farbenfrische Grisailrosette vor der Hauskapelle auf Schloß Rheineck bei Niederbreisig; als ob man trümmerhafte Reste zusammengearbeitet hätte. Ein roter Vierpaßstreifen, belegt mit einem blauen, vierstrahligen Stern, umschließt das weiße Blattwerk aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Dazu gesellt sich ein an die englische Flagge erinnerndes Mosaik; stahlblaue Rechtecke, mit gelbem Andreas- und rotem Kreuz bedeckt; die Radierung des grau überzogenen, stahlblauen Grundes läßt drachenartige Tiere erkennen.

* * *

Bürresheim und Kappenberg.

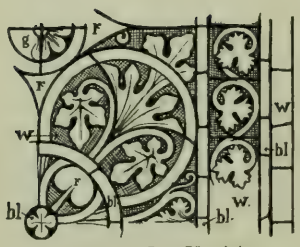


Abb. 254. Burg Bürresheim.

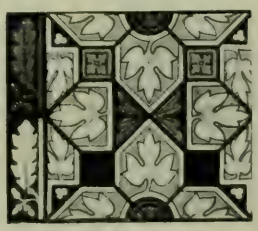


Abb. 256. Schloß Kappenberg.

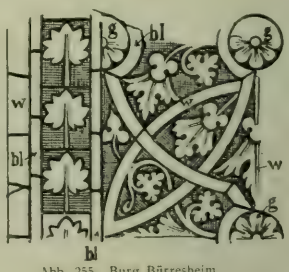


Abb. 255. Burg Bürresheim.

Farbige Grisailfenster unbestimmter Herkunft füllen jetzt ein Fenster im Treppenhause der Burg Bürresheim bei Mayen; überzählige Tafeln ruhen auf dem Speicher. Abb. 254 und 255.

Besondere Beachtung verdienen wegen der glasmalerischen Behandlung drei Muster, die, vermutlich in Dausenau erworben, in den Besitz des Freiherrn vom Stein gekommen waren, und vor etwa einem Jahrzehnt von Nassau nach Schloß Kappenberg bei Lünen gebracht wurden.

Die weißen Gläser sind gleichmäßig leichtgrau überzogen anstatt schraffiert. Aus diesem hellen Ton sind die Ranken und Blätter blank herausgeholt. Andere Teile, so der Eichblattfries, die innere Hälfte der zweiten Borte nebst den Eckstücken des Musters und der Grund hinter den Lilien des dritten Feldes, sind schwarz gedeckt und durch zahllose, winzige Ringelchen aufgelichtet.

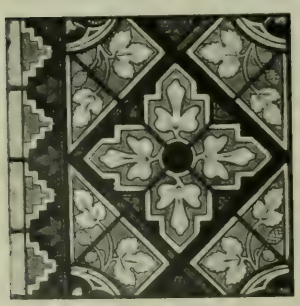


Abb. 257. Schloß Kappenberg.

Die Eichenzweigborte wechselt in weiß und gelb; die Rosetten und die großen Dreiecke sind saftig gelb, die beblümten Quadern lösen sich in blau und rot ab.

Abb. 258. Schloß Kappenberg.

Der zweite Fries, gelb und weiß, ist gleichfalls von vortrefflicher Wirkung. Die sich kreuzenden Streifen sind blau und rot; die Türme und Blumeneckchen innerhalb der großen Raute sind gelb, die mittlere Rosette rot.

Beim dritten Teppich erscheint zwischen den grauweißen Pässen gelber, beblümter Grund. Die obere Lilie, blau gefaßt, ist gelb, die untere, rot umrahmt, weiß; die seitlichen Halbrosetten sind rot.

Abb. 260. Aus dem Kunstgewerbemuseum zu Köln.

Im Treppenaufgang des Kunstgewerbemuseums zu Köln steht rechts ein hübsches, durch einige Farbstückchen belebtes Grisailmuster (Abb. 238). Der Fries zeigt weißes Eichblatt auf blauem Grunde. Das Feld selbst enthält in den Vierpässen und sonstigen Maßwerkgebilden Efeu und Ahorn, wild durcheinandergeworfen, also wohl aus zwei verschiedenen Mustern zusammengesucht.

Abb. 259. Grisailblatt aus dem Kunstgewerbemuseum zu Köln.

Die Konturen sind ungemein zart, nur schwach deckend; alles Blattwerk liegt auf blankem Grunde; einige Zwickel sind schraffiert, die Rosetten rot und gelb. Zu diesem lichten Teppich, der zweifelsohne einst niedrig stehende Fenster einer Kapelle schmückte, gehörte offenbar die gegenüberstehende Spitze aus dem Weinlaubfries auf blau; im Felde wechseln Efeu und Eichenblatt; die Halbrosette ist gelb.

Außerdem besitzt das Museum zwei weitere Muster, das eine, Abb. 260, mit gelbem Innenstreifen, roten bzw. stahlblauen Rosetten und gelben Einlagen, das andere mit kreisförmig blau umrändertem, von gelber Rosette ausgehendem rotem Vierblatt als Mittelpunkt; über das Grisailblattwerk spannt sich

Abb. 261. Die frühgotische Balkendecke im romantischen Saale der Sammlung Schnütgen. Nach der „Zeitschrift für christliche Kunst“

ein rotes Band in Rautenform, ein gelbes in der Gestalt des Kreuzes; der gelbe Grund der Borte hat einen Stich ins Oliv.

Ansprechende Grisaillen stehen in St. Maria zur Wiese in Soest sowie in der ehemaligen Franziskanerkirche, der jetzigen bischöflichen Kapelle zu Limburg an der Lahn. Die farbig durchsetzten Grauteppiche aus den Chorkapellen des Kölner Domes und aus der St.-Viktors-Kirche zu Xanten sollen im Zusammenhang mit den dazu gehörigen Glasgemälden berücksichtigt werden.

Dem stimmungsvollen Eindruck der farbig durchsetzten Grauteppiche scheint sich die übrige Malerei nicht verschlossen zu haben. Im Schnütgen-Museum zu Köln hat man eine um 1300 gemalte Balkendecke[1] in den romanischen Saal eingebaut, deren Musterung und Färbung sich so eng an unsere Graumalerei anlehnt, daß man unwillkürlich einen Glasmaler als den Schöpfer derselben ansprechen möchte, wenn nicht die späteren Zunftordnungen den Malern und Glasworteren gegenseitige Übergriffe in ihr Gebiet strengstens untersagt hätten.

Möglich, daß ein Glasmaler seine eigene Behausung mit den ihm geläufigen Zierformen ausgestattet hat. Zeichnung und Farbengebung, letztere in lichtem Blau und etwas nachgedunkeltem Braunrot unter Vorwalten von weiß, tragen so ausgesprochen das Gepräge gleichzeitiger Teppichfenster, daß eine vollständige Abhängigkeit jener Decke von der Glasmalkunst nicht abzuleugnen ist. Jedenfalls ist es dem Maler gelungen, die helle Farbenstimmung der farbigen Fenstergrisaillen erfolgreich nachzuahmen. Abb. 261.

* * *

Abb. 262. Teppichmuster aus Oberwesel.

Ein farbiges Teppichmuster aus der Liebfrauenkirche zu Oberwesel[2], in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden, wurde dem Provinzialmuseum zu Bonn überlassen. Gelbe Kreise, innen durch Deckschwarz zum Vierpaß ausgebildet, dazwischen weiße Blätter, die innerhalb der Ringe von blauen, außerhalb derselben von grünen Blumenrosetten ausgehen, geben eine kräftige Farbenstimmung. Die außerordentlich zarten Rippen auf Blättern und Blumen, schon auf der Abbildung infolge der Verkleinerung unsichtbar, hätte der Glasmaler sich sparen können. Angesichts der beabsichtigten Fernwirkung war diese Feinheit vergebliche Mühe.

Allem Anschein nach sind übrigens wirklich tieffarbige Teppichmosaiken, wie wir sie außerhalb des Rheinlandes bewundern, in unserem Bezirk fast gänzlich verkommen[3].

Mit Einbruch der gotischen Zeit sind die farbenprächtigen, breiten Friese vollständig verschwunden. Schon an den Bibelfenstern war möglichste Vereinfachung eingetreten. Vielfach beschränkt sich die Einfassung auf den Randstreifen; häufiger läuft neben letzterem ein Perlstab oder ein sonstiges, mit Steinen oder Ranken verziertes Musterband. Breitere Grisailborten, als große Blätter, als Zweige, als gemusterte Quadern, als ineinander verkettete Bänder, sahen wir an Altenberg und im Kapitelsaal des Kölner Doms. Stilisierte Blätter, abwechselnd gelb und weiß oder auf farbiger Unterlage, lebendiges Laubwerk, Blumen, Türme, Kronen, Wappen, Tiere und Buchstaben vereinigen sich zu geschmackvollen Rahmen. Einfach und doch anziehend ist die Borte in den Sakristeifenstern von St. Gereon zu Köln. Sie besteht aus einem roten und blauen Stab

Abb. 263. Aus der Sakristei an St. Gereon zu Köln; farbig bei Levy a. a. O. Tafel 16.

[1] Vgl. H. Oidtmann, Die frühgotische Balkendecke im romanischen Saale der „Sammlung Schnütgen". Zeitschrift für christliche Kunst, 1911, Sp. 161.

[2] Nach Dr. Fr. Bock, Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters, stand in einem Fenster des Hochchors in der ehemaligen Stiftskirche Unserer Lieben Frau zu Oberwesel die teilweise verstümmelte Inschrift eingebrannt: „INCHOATA EST ECCLESIA SCT: MARIAE A. D. MCCC^{0} OCTAVO".

[3] Weitere Teppichmuster sind abgebildet in Ch. Cahier et A. Martin, La cathédrale de Bourges. — Bei Geyling und Löw, Meisterwerke der kirchlichen Glasmalerei. — Bei Th. von Liebenau und W. Lübke. Das Kloster Königsfelden und die Glasgemälde in der Kirche. Mit 43 Tafeln, 26 in Farbendruck. Zürich 1871.

zwischen weißen Streifen, auf jenem gelbe, beblümte Rauten, und blaue Rosetten, auf diesem rote Rosetten und gelbe Rauten. Im rechten Fenster haben die blauen Rosetten gelbe Tupfen, die gelben rote, die roten gelbe, Abb. 263.

Hellfarbige, auch rot, blau, gelb oder grün eingebleite Schriften, wie sie in Rothenburg ob der Tauber und in St. Martha zu Nürnberg die Felder höchst wirksam einrahmen, sind in den Rheinlanden unbekannt.

Das 15. Jahrhundert brachte eine andere Art von Borten; es wechseln große Blätter in weiß und gelb oder sonstigen Farben; die goldige Färbung durch Silbergelb kam der Wirkung sehr zu statten. Besonders bevorzugt war ein Bortenmuster, in dem Blätter und in Rautenform gefaltete Bänder, getrennt durch farbige Querbinden, sich ablösten. Derartige Friese sieht man in Xanten, an einzelnen Boppparder Glasgemälden, an den Spitzen der heute in der Katharinenkirche zu Oppenheim untergebrachten Tafeln und in der Sakristei der Pfarrkirche zu Linnich. Sie blieben bis gegen Ende des Jahrhunderts in Gebrauch, wenn auch in der zweiten Hälfte die Borten meist durch die Säulen der Architektur verdrängt wurden. Daneben sieht man Blätter oder Zweige, die sich um einen Mittelstab emporranken, manchmal vortrefflich gezeichnet und durch Silbergelb goldig schattiert, zuweilen durch Kronen oder Buchstaben unterbrochen.

Die Abwechselung in den Borten ist so mannigfaltig, daß ich mich mit dem Hinweis auf die zahlreichen Abbildungen in den verschiedenen Werken begnügen muß.

Gleichartigkeit der Anlage und der malerischen Behandlung rechtfertigen eine kurze Abschweifung auf die

Maßwerkfüllungen.

In den gotischen Fenstern kam neben den einfachen Lichtern gleichzeitig das Steinpfostenwerk in Aufnahme. Bei sehr weiten Öffnungen geben stärkere, „alte" Pfosten die Hauptteilung an, während schwächere, „junge" Pfosten die Räume nochmals zerlegen. Bei ungewöhnlichen Höhenmaßen vereinigen sich die Stäbe nicht selten in der unteren Hälfte oder sogar mehrmals und durchschneiden das Fenster durch die häufig von Pässen durchbrochenen sogenannten Brücken. In der Spitze vereinigen sich die Pfosten zu mehr oder weniger reichen Maßwerkgebilden. Einfache Kreise, Drei- und Vierpässe wurden von prächtigen Vielpässen abgelöst, deren Mannigfaltigkeit in der Spätgotik sich zu allen möglichen Verschlingungen auswächst und namentlich die immer wiederkehrende Fischblase in vielen Formen abwandelt. Selbst durchbrochene Figuren wurden angebracht; an der Kreuzkapelle des Aachener Münsters wurde der gewaltige Adler der Bekrönung wiederhergestellt.

Eigentliche Radfenster oder Rosen, wie sie Frankreich als eigene Erfindung beanspruchen zu dürfen glaubt[1], sind in Deutschland überaus selten, u. a. in Metz, Straßburg, Worms, Freiburg,

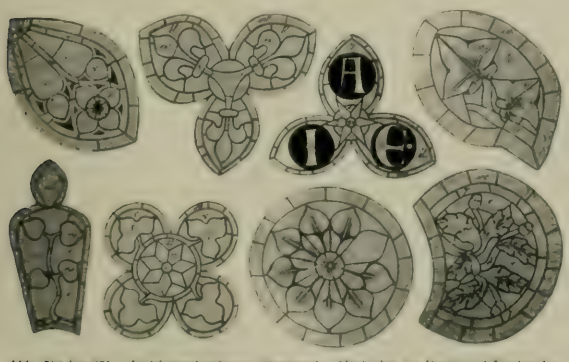


Abb. 264 bis 271. Liebfrauenkirche zu Oberwesel. Nach den im Provinzial-Denkmalerarchiv zu Bonn befindlichen Pausen.

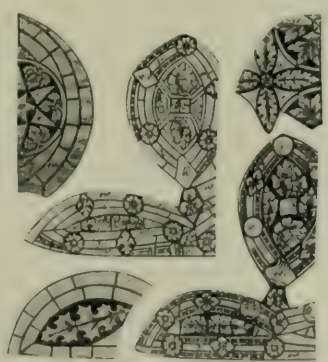


Abb. 272 bis 276. Liebfrauenkirche zu Oberwesel.

[1] Vgl. Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei, S. 17.

Abb. 277. Oberwesel.

Abb. 278. Oberwesel.

Abb. 279. Oberwesel.

Bebenhausen, Weißenburg, in den preußischen Rheinlanden dagegen überhaupt fast unbekannt; nur in der St.-Markus-Kapelle zu Altenberg durchbricht ein sechsteiliges Rundfenster die Längswand[1].

Bei der Ausschmückung der vielgestaltigen Formen in den Fensterbekrönungen legten die alten Glasmaler eine außerordentliche Gabe künstlerischer Vielseitigkeit an den Tag. Die einfachste Art war die Anbringung unbemalter Verglasungsmuster, von denen ein Rest sich in der Halbrose des Wetzlarer Domes erhalten hat (Abb. 192). Gleichwertig ist die Vierpaßfüllung zu Arnstein; andere stehen in der Abteikirche zu Altenberg, wo in den meisten Fenstern Grisailmuster die Maßwerke zieren. Auch in Sankt Peter und Paul zu Weißenburg i. E. sah ich farbige Verbleiungen; farbenprächtige Beispiele werden bei den Hochchorfenstern des Kölner Domes zu besprechen sein. Übergänge von der einfachen Blankverglasung zur bemalten Musterung stehen in der Liebfrauenkirche zu Oberwesel, wo neben farbigen Tafeln sehr geschmackvolle, farbig durchsetzte Graumalerei vertreten ist, Arbeiten aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Ein Maßwerklappen in reizendem Grisailmuster, mit einzelnen Farbenstücken durchsetzt, der ehemals die Liebfrauenkirche zu Oberwesel zierte, wurde vom Provinzialmuseum zu Bonn erworben. In der Mitte ein blanker Dreipaß in rotviolett mit gelbem, dreieckigem Einsatz. Der Raum zwischen den weißen Hopfenzweigen ist schwarz gedeckt, jedoch durch zarte Ranken aufgelichtet; der Fries besteht aus weißen Eichenblättern mit gelben, roten und blauen Zwickeln; der Randstreifen spielt in allen möglichen „weißen" Tönen.

Farbenreiches, stark erneuertes Ornament romanischen Stiles steht in Gelnhausen, gotisches in Marburg, Oppenheim, Freiburg, Weißenburg, Straßburg und anderwärts.

Verschiedene Muster, Maßwerkgebilde mit Wappenschildern und Blattranken auf farbigem Untergrunde, füllen die Pässe des Hauptchorfensters der Wilhelmitenkirche zu Limburg an der Lahn.

Mit Vorliebe wurden Wappen in den Maßwerken untergebracht. Sehr früh begegnen uns figürliche Darstellungen; ich erinnere an das Jüngste Gericht in der Abteikirche zu M. Gladbach. In der Regel werden die mittleren Kreise und Pässe von figürlichen oder sinnbildlichen Darstellungen ausgefüllt, an die sich nach außen hin in den Lappen teppichartige Musterungen anschließen. Ich verweise auf die Fenster der Sakristei in St. Gereon zu Köln, auf weitere in Straßburg, in Oppenheim, in Freiburg, Wettingen in der Schweiz und an anderen Orten.

Bemerkenswert sind die Figuren in den Maßwerken zu Klosterneuburg.

Es ist beklagenswert, daß das riesige Maßwerk im Westfenster der Abteikirche zu Altenberg sein ursprüngliches, jedenfalls kostbares Glasmosaik verloren hat. Gleiches Mißgeschick hat leider sämtliche ähnlichen Anlagen in den rheinischen Landen betroffen.

Gar herrlich muß der schillernde Farbenzauber gewesen sein, der von solch farbigen Lichtsonnen ins Kircheninnere

Abb. 280. Aus Oberwesel, jetzt im Provinzialmuseum zu Bonn.

strahlte, den man heute noch an den Rosen von Notre-Dame in Paris trotz der violetten Beimischung im Farbenspiel nicht genug zu loben weiß. Die Ausschmückung jener mächtigen Steinbekrönungen entsprach eben vollständig dem künstlerischen Inhalt dieser Rosenfenster, deren außergewöhnlicher Maßstab und Umfang dem kühnen Farbenkünstler freies Spiel zur frischen Entfaltung seiner reichen Fähigkeiten boten.

[1] Abbildung im „Organ für christliche Kunst", 1873, Nr. 15 bis 21.

Abb. 281. Limburg.

Abb. 282. Limburg: der Doppeladler aus dem schwarz gedeckten Grund weiß herausgeholt.

Abb. 283. Limburg.

Ich will hier nicht reden von der weltberühmten romanischen Rose zu Lausanne[1] mit ihrem vielseitigen sinnbildlichen Glasschmuck, ebensowenig von den Rundfenstern mit der Darstellung des Alten und Neuen Bundes im Querhaus des Münsters zu Straßburg, sondern nur von den durch Speichen oder sonstige Gebilde reich gegliederten Radfenstern.

Prächtig wirkt die große, achtteilige Rose im südlichen Querschiff der ehemaligen Abteikirche St. Peter und Paul zu Weißenburg im Elsaß, deren Füllung größtenteils aus farbig eingefaßter Graumalerei besteht[2]. Der Teppich der großen Westrose im Straßburger Münster hat zu viel gelitten, als daß er eine Vorstellung seiner einstigen Farbenpracht geben könnte. Ein Riesenmaßwerk mit figürlicher und ornamentaler Glasmalerei besitzt St. Georg zu Schlettstadt. Farbiger Teppich glüht bei günstiger Beleuchtung in den westlichen Radfenstern des Münsters zu Freiburg[3] im Breisgau. In ungewöhnlichem Wappenreichtum prangt die sogenannte Oppenheimer Rose in der Katharinenkirche, wenn auch farblich jedenfalls einst besser gewesen, so doch heute immer noch befriedigend.

Was die alten Glasmaler in den Steinmaßwerken zu leisten vermochten, das zeigt das Fenster oberhalb des westlichen Einganges der Kathedrale zu Metz, ein Meisterwerk gotischer Glasmalerei, dessen Verfertiger uns wieder nach dem Nordwesten Deutschlands zurückführt; es war Meister Hermann aus Münster, Maistre Harman le valrier de Munster en Waistefalle; er starb 1392 und fand seine letzte Ruhestätte in der Kathedrale zu Metz[4].

Abb. 284. Limburg.

[1] J. R. Rahn, Die Glasgemälde in der Rosette der Kathedrale von Lausanne. Ein Bild der Welt aus dem 13. Jahrhundert. Zürich 1879. — Kurze Beschreibung bei Oidtmann, Geschichte der Schweizer Glasmalerei, S. 254.

[2] Abbildungen bei Baptiste Petit Gerard, Quelques études sur l'art verrier et les vitraux d'Alsace. Straßburg 1861. Ferner bei Bruck a. a. O.

[3] Farbig abgebildet bei Geiges a. a. O.

[4] Vgl. F. X. Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen. III. 1889. Tafel XI.

Einfache und farbig durchsetzte Grauteppiche als Bildgründe.

Kappenberg.

Theophilus erwähnt im XXI. Kapitel seiner Schedula weißen, bemalten Bildgrund. Zugleich mit den Gerlachustafeln fand ich im Schlosse des Freiherrn vom Stein zu Nassau zwei vergessene, in üblem Zustand befindliche Tafeln von 72 cm Breite und 38 cm Höhe, die beiden Apostelfürsten auf hellem Grisailgrund. Einige Stücke des mit noch stark romanisierendem Blattwerk bedeckten Grundes fehlten; beim hl. Petrus vermißte ich das große Hüftstück des Gewandes, beim hl. Paulus den kleinen Teil des Mantels unterhalb seines rechten Armes. Bei der Wiederherstellung in der Linnicher Werkstätte wurden einige Stückchen nicht hinzugehöriger Perlstreifen ersetzt: große Perlen, durch zwei gleichlaufende Linien untereinander verbunden, in den Zwischenräumen je zwei winzige Ringelchen, ferner eine ähnliche Allgemeinanordnung, nur sind die Augen durch eine Schlangenlinie aneinandergereiht, endlich Perlen, getrennt durch schräg liegende Kreuzchen, zwischen denen seitlich je ein helles Pünktchen herausgeholt ist. Zweifellos würde ich heute die Reste im Randstreifen belassen, obgleich sie zu anderen Bildern gehört haben mögen.

Abb. 285. Aus Nassau, jetzt auf Schloß Kappenberg. Das Kreuz wurde absichtlich aufrecht gestellt.

Abb. 286. Aus Nassau, jetzt auf Schloß Kappenberg.

Der hl. Petrus, in gelbem, gefeldertem Schein, trägt lange, blaue Tunika, die über den Oberschenkeln von einer gelben Querborte durchbrochen wird. Der Kreuzesstamm ist leicht gemustert.

Der hl. Paulus, gelb umscheint, in gelbem Leibrock und rotem Überwurf, hält in der Linken ein gelbes Buch. Die nackten Teile sind gelblich.

Der Petruskopf, Abb. 39, erinnert an das nämliche Antlitz beim letzten Abendmahl im Fenster zu M. Gladbach, der Kopf des hl. Paulus an die dort mehrfach, besonders bei einigen Propheten auftretende Barttracht. Etwaiger Verwandtschaft würde die Entstehungszeit nicht widersprechen. In das 14. Jahrhundert gehört ein wertvolles Glasgemälde auf dem

Rheinstein.

Auf Burg Rheinstein, unweit Bingerbrück, deren Ruine Prinz Friedrich von Preußen in den Jahren 1825 bis 1829 zu seinem Wohnsitz hatte ausbauen lassen, vereinigen die von ihm angelegten umfangreichen Sammlungen Glasgemälde verschiedenen Alters, darunter vortreffliche Stücke des 15., herrliche Tafeln des 16. Jahrhunderts, Wappen des 17. und sogar noch farblose Schliffscheiben des 18. Jahrhunderts.

Im oberen Stübchen des zinnenbekrönten Wartturmes steht, als ob von Anfang an hierher gehörig, eine hell gehaltene Kreuzigungsgruppe aus der Zeit bald nach 1300. Das Bild, begleitet von einem Stifter-

paar und dessen Schilden, ist schon deshalb bemerkenswert, weil es unvermittelt auf einem in Rauten und Vierpässen untergeteilten Grisailgrund angebracht ist. Natürliche Eichenzweige mit Früchten breiten sich auf dem blanken, „weißen", durch den Einfluß der Zeit matt gedämpften Glase aus, ohne trennende Schraffierung. Mit Geschick hat der Glasmaler den überschüssigen Raum unter dem Kinn des Stifters durch eine Eichel ausgefüllt, anstatt ihn in der üblichen Weise schwarz zu decken.

Da die Felder, 54 cm breit, insgesamt 1,38 m hoch, gleich der Mehrzahl der übrigen aus dem Zeughause zu Köln herrühren, wohin man zur Zeit der Fremdherrschaft die Glasgemälde verschiedener Kirchen und Kapellen zusammengetragen hatte, ist ihr Ursprung leicht zu erraten.

Sie zeigen auffallende Ähnlichkeit der Anlage und der Zeichnung mit zwei freilich einige Jahrzehnte jüngeren Tafeln des Kölner Kunstgewerbemuseums, mit Johannes dem Täufer (Abb. 27) und der dazu gehörigen (stark restaurierten?) Stifterin (Abb. 50), während die Anbringung der Stifterbildnisse einigermaßen an eine ebendort vorhandene kleine Kreuzigung (Abb. 291) erinnert.

Abb. 287. Burg Rheinstein

Christus, das edel geformte Haupt auf die rechte Schulter gesenkt, in gelbem, schwarz bekreuztem Schein, hängt mit leicht geschwungenen Armen an einem einfachen, grünen Stamm. Das fein gezeichnete Antlitz, auf dem der Ausdruck friedlicher Ergebenheit ruht, ist von welligem Haupt- und Barthaar umrahmt; der Scheitel, von dem die langen Lockensträhne in natürlichem Fluß zur Schulter fallen, trägt keine Dornenkrone. Der etwas breit geratene Halsteil geht ziemlich unvermittelt zur Brust über; hier beginnt die Schwäche des Malers, seine Unkenntnis des menschlichen Körpers, die sich auch in der Haltung der Arme und der Bildung der Hände äußert.

Der Körper des Gekreuzigten ist in den von weißem Lendentuch umhüllten Hüften leicht gebogen, in den Knien stark geknickt. Die nackten Teile der oberen Figuren sind arg nachgedunkelt, tiefbraun, dick mit Alterskruste belegt, so daß die Zeichnung stellenweise schlecht, beim Gesicht des hl. Johannes überhaupt ohne vorherige, am Standort unmöglich zu bewerkstelligende Reinigung nicht mehr zu erkennen ist.

Maria, in rotem, unbemustertem Nimbus, trägt ein grünes (neues) Kleid; die Arme sind fest in das gelbe Obergewand gehüllt, die Hände, ineinandergekrampft, wie zu flehendem Gebet erhoben; der Gesichtsausdruck ist ernst, doch noch ohne tieferes Gefühl. Johannes, gelb umscheint, in gelbem Leibrock und rotem Überwurf, hält in der Linken das Buch; die Rechte macht die bekannte Gebärde des Bedauerns. Seine Körperhaltung ist unbeholfen.

Mehr Schwung und Lebendigkeit sitzt in den beiden Stiftergestalten. Links kniet betend die Dame in rotem Unterkleid und gelbem Mantel; die Gesichtsfarbe ist heller als bei den oberen Figuren, doch immerhin bedeutend dunkler als das fast weiße Antlitz ihres Partners. Hals, Schläfe und Scheitel des zarten Frauengesichtes sind von dem Gebände umrahmt, darüber legt sich der Mantel.

Gut geraten ist der Ritter in weißem Kettenpanzer und ebensolcher Eisenkappe; das Gesicht, mit letzterer aus einem Glasstück gesprengt, ist weiß. Das blaue Waffenhemd ist am Hals mit roter Schließe versehen; am breiten, weißen Gurt hängt das schwarz gedeckte Schwert mit weißem Griff und goldenem Knauf.

Beide knien über runden Scheiben, von denen die blaue den roten, mit drei weißen Rechen belegten Schild der Dame trägt, die rote den blauen Schild des Ritters mit drei roten, auf weißem Schrägrechtsbalken liegenden Kugeln.

Die Zeichnung sowohl an den Gesichtern als auch in der Gewandung ist sicher und bestimmt. Wenige, aber richtig aufgesetzte Pinselstriche genügen für die Deutlichkeit der Innenzeichnung; trotzdem ist letztere, besonders an den Faltenlagen des Gewandes der Stifterin, in der Schattengebung durch mehrere dünne, gleichlaufende Konturen unterstützt.

Abb 288. Der Christuskörper der Kreuzigungsgruppe.

Kunstgewerbemuseum zu Köln.

Der gleichen Werkstätte entstammen, wie ich oben flüchtig erwähnte, zwei Tafeln aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, 70 cm hoch, 39 cm breit, die eine Zierde der Glasgemäldesammlung des Kölner Kunstgewerbemuseums bilden, Johannes der Täufer[1] und die dazu gehörige Stifterin in Klarissinnentracht, laut der aus Deckschwarz ausgesparten Majuskelschrift CUONEGONDIS DE MEINWELT.

Abb. 289. Der Kopf des Täufers aus dem Kölner Kunstgewerbemuseum.

Die innere Hälfte des äußeren Randstreifens ist schwarz gedeckt; feine Haarfäden folgen beiderseits dem Verlauf und begleiten die aufgelichteten Rauten, die durch ∽ förmige Radierung voneinander getrennt sind, ähnlich wie bei den Rheinsteiner Feldern.

Die Architektur ist ganz in gelb gehalten; schmale Säulchen tragen einen mit Nasen besetzten Bogen mit roter Zwickelfüllung; außen wachsen Strebepfeiler empor, die in Fialen endigen. Zwischen diese spannt sich, von dem unteren durch ein blaues, von weißen Blumeneinsätzen belebtes Band, das wohl die Hohlkehle darstellen soll, getrennt, ein Bogen mit Krabben und Kreuzblume. Mauerwerk mit einer Nischenbrüstung füllt den Raum hinter dem Wimperg; die Schattierung der Steine und der Blenden ist durch enge, schrägliegende, unregelmäßig aufgetragene Kreuzschraffur bewirkt.

Der eigentliche Bildgrund besteht aus grünlichweißem Glase; abweichend von der bei der Rheinsteiner Kreuzigung vorhandenen Einteilung läuft rings um die Grundfläche ein auch die Gestalt umrahmender Rankenzug, von dem aus einfach in Umrissen aufgemalte Eichenzweige als Verzierung in den freien Raum hineinwachsen, wo sie sich zweckmäßig verteilen. Ihre Verästelung ist bei beiden Tafeln verschieden, den gegebenen Verhältnissen eingepaßt.

Der Täufer ist etwas kurz ausgefallen, der Kopf, gelb umscheint, zu groß geraten. Das gelblichbraune Gesicht, mit einem Stich ins Blaßrötliche, zeigt einen Anflug von Wehmut; die Zeichnung der einzelnen Gesichtsteile deckt sich vollkommen mit dem Rheinsteiner Christus. Über dem roten Rock trägt er einen gelben Überwurf. In der Linken hält er eine Rundscheibe, auf der sich das weiße Lamm Gottes von weißem, kreuzweise gestricheltem Grunde abhebt.

Das Gegenstück, die kniende Stifterin, zeigt gleiche Anordnung. Die Hände und das Gesicht sind mehr rötlich; der Mantel ist auf der Rückseite des Glases gleichmäßig schwarz überzogen, nur schwach deckend. Auf dem unteren gelben Streifen liest man das Wort LUXEMBURG.

[1] A. SCHNÜTGEN, Kölnisches Glasgemälde des XIV. Jahrhunderts. „Zeitschrift für christliche Kunst", II. Jahrgang 1889, Sp. 25, Farbendruck auf Tafel I. — Bei KOLB, Tafel 52.

Gleich dem Bilde auf Burg Rheinstein haben diese Tafeln das ausgesprochene Gepräge der kölnischen Schule aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts; auch in dieser Beziehung bilden die Glasgemälde einen äußerst wertvollen Beitrag zur Geschichte der Kölner Malerei.

Die Kleinheit der Darstellungen in Verbindung mit der Helligkeit gestatten die Mutmaßung, daß sie vielleicht einst die Fenster einer der in Köln zahlreich vertreten gewesenen Hauskapellen geschmückt haben.

* * *

Weißen Bildgrund hat ferner eine kleine Kreuzigungsgruppe (30:50 cm) im Kunstgewerbemuseum zu Köln (Abb. 290), vielleicht um oder kurz nach 1300 entstanden. Blattwerk und Ranken sind weiß aus dem leichtgrauen Mittelton herausgehoben; die Fußleiste ist ähnlich behandelt.

Der grüne Stamm wächst aus gelbem Erdhügel; der Körper ist leichtviolett angehaucht, der Schein gelb. Das Lendentuch ist blau, aus dem nämlichen Glas hergestellt wie der Nimbus Mariens und der Leibrock nebst dem Buch des rot umscheinten Johannes. Rot ist der Mantel der schmerzhaften Mutter, gelb wie der Überwurf des Johannes ihr Leibrock. Die Trittfläche des Sockels besteht aus fast weißem Überfangrot; die Vorderseite ist braun überzogen und mit Maßwerkgebilden verziert.

Jüngst wurde eine angeblich zu dieser Kreuzigungsgruppe gehörige Stiftertafel für das Museum erworben, deren Bildgrund weder technisch noch zeichnerisch noch farblich zu dem oberen Felde paßt. Die Frau in gelbem Kleid und rotem Mantel, der Mann in gelbem Überwurf und blauem Leibrock. Die gelben Spruchbänder nennen uns die Namen VANDER MOLEN. Das sparrenförmige Band des Grundes ist blau, das Rechteck zwischen dem knienden Stifterpaar blau mit gelber bemusterter Einlage. Über die Herkunft dieser sonderbaren Scheibe vermochte ich nichts Näheres in Erfahrung zu bringen, weshalb ich mich eines abschließenden Urteils enthalte.

Abb. 290 und 291. Aus dem Kunstgewerbemuseum zu Köln.

Auf weißem Damastgrund stehen drei Paare kleiner, bittender Gestalten in der Sankt Pauls-Kirche zu Soest. Graumalerei bildet den Hintergrund auf dem Bruchstück einer Tafel in der Sammlung SCHNÜTGEN; aus den weißen Säulen wachsen Ranken mit Hopfenblättern in den Bildgrund; über den grünen Kapitälen erhebt sich unter einem kräftig stahlblauen Giebel ein gelber Perlspitzbogen mit der Schrift S. BILHILDIS. Das Gesicht der Heiligen mit der niedrigen Stirn und den hohen, weit aufgerissenen Augen ist nicht gerade schön.

Abb. 292. Aus dem Kunstgewerbemuseum zu Köln.

Wegen des Bildgrundes, eines farbig durchsetzten Grisailteppichs, bemerkenswert sind ferner zwei Feldchen rheinischen Ursprungs aus der Zeit um 1300. Übereck gestellte Quadern mit Weinlaub auf Kreuzschraffierung, von roten Streifen mit grünen Kreuzungspunkten netzartig durchzogen, bilden den Hintergrund für eine Kreuzigungsgruppe (Abb. 292) und einen Bischof in steifer Vorderansicht, zu dessen Füßen rechts und links das flehende Stifterpaar kniet.

Kreuzigung, 52 cm hoch, 35,5 cm breit. Christus, in gelbem, rot bekreuztem Nimbus, ist weiß, das Lendentuch gelb; der grüne Stamm wächst aus gelbem Hügel. Maria in weiß, gelb umscheint, trägt roten, zum Hinterkopf hinaufreichenden Mantel und gelbe Schuhe. Johannes hat über dem weißen Leibrock blaues Obergewand; das Buch ist rot, der Nimbus gelb, wie bei Maria gemustert.

Bischof, 53 cm hoch, 36 cm breit. Nimbus gelb, Mitra weiß mit gelben Bändern. Rote, gelbgefütterte Kasel mit gelber Agraffe. Pallium weiß, schwarz bekreuzt. Buch grün mit gelbem Schnitt. Tunizella blau mit gelbem Saum; Schuhe gelb. Der Stifter in blau, die Frau weißärmelig, in blauem, an der Schulter gelb ausgeschlagenem Überwurf. Seitliche Ränder: braunviolettes Mauerwerk auf gelben Füßen, daran anschließend gelber Streifen, der beim Bischof die absteigenden Majuskeln JOHANNES trägt.

Farbenarmer Grauteppich bildet den Hintergrund für die Kriegergestalt in der Sakristei von St. Patroklus zu Soest[1].

Abb. 293. Aus dem Germanischen Museum zu Nürnberg. 70,5 cm hoch, 28,5 cm breit.

Germanisches Museum zu Nürnberg.

Einige Tafeln aus der ehemaligen Sammlung des Freiherrn von Zwierlein (Nr. 144, 145, 146) werden für Arbeiten aus dem Beginne des 14. Jahrhunderts gehalten. Unverbürgter Überlieferung nach sollen sie aus St. Kunibert in Köln stammen, eine Annahme, die doch erst einwandfrei zu beweisen sein dürfte. Offenbar aber sind sie bezeichnende Stücke Kölner Ursprungs aus der Zeit um 1300. Drei Heilige, Lambertus (Abb. 293), Augustinus und Pankratius (Abb. 294), die beiden äußeren unter Baldachinen, stehen auf weißem, schwarz damasziertem Grunde; der hl. Pankratius als junger, hauptumkränzter Jüngling, in den Händen Buch und Palme, sowie der hl. Lambertus in bischöflichem Gewande begegneten mir im Germanischen Museum zu Nürnberg (Nr. 7 und 8 des Glasgemäldekataloges). Der Verkaufspreis auf der von Zwierleinschen Versteigerung betrug für alle drei Bilder zusammen 720 Mark[2]. Für nur 810 Mark wurde eine weitere Tafel abgegeben (Nr. 145 bei Zwierlein, Nr. 29 im Nürnberger Katalog), eine frühgotische Madonna (Abb. 295), die ich gleichfalls in Nürnberg wiederfand; die Ausmessungen der Tafel betragen ungefähr 38 : 90 cm.

Die schlanke Gestalt ist vortrefflich in der Körperhaltung, welche Herkunft und Entstehungszeit genügend kennzeichnet; sie ist ein erlesenes Stück Kölner Glasmalkunst aus der Zeit um 1300. Weniger lobenswert finde ich die Gesichtsbildung, zumal die Augenstellung; welliges Lockenhaar umrahmt das etwas breite Antlitz der Gottesmutter. In der Rechten hält die Jungfrau einen grünen Zweig mit drei roten Granatäpfeln; auf dem linken Arm trägt sie das ziemlich roh gezeichnete Christuskind, das in der einen Hand ein Körbchen hebt, indes die andere sich um den Nacken der Mutter legt. Eigenartig ist die Bildung der Krone mit dem Schmuck der zwölf Sterne.

Fleischteile und Haar sind hellbraun; der Nimbus rot; die über dem Kronenreif sichtbar werdende Scheitelhaarwelle gleich jenem gelb. Das Untergewand ist rotviolett, der Überwurf hellblau und weiß gefüttert.

Der Bildgrund, farbiges Teppichmosaik, besteht aus länglichen, grünen Blättern, blauen und roten Sternen nebst gelben Zwickeln.

Technisch bemerkenswert ist die rückseitig angebrachte, äußerst zart durchgeführte Lindenblattmusterung des blauen Obergewandes (Abb. 14).

Ein feines Werk rheinischer Frühgotik hätte eigentlich der Heimat

Abb. 294. Aus dem Germanischen Museum zu Nürnberg.

[1] Vielleicht noch ins 13. Jahrhundert gehört ein Dreipaß im Museum zu Basel ein thronender Heiland vor grauem, spärlich mit farbigen Einsätzen belebtem Blattwerk. — Grauen Bildgrund sieht man zu Oberkirch in der Schweiz, zu Freiburg im Breisgau hinter den Aposteln Thomas und Matthias, im Kreuzschiff des Regensburger Domes hinter einem hl. Petrus und Christophorus, außerdem in der ehemaligen Franziskanerkirche zu Limburg, an zwei Brustbildern, einem Salvator und einer Maria in der Kapelle zu Stift Neuburg bei Heidelberg, hinter einer Standfigur zu Steyr in Oesterreich. Für Frankreich nenne ich nur Beispiele zu Amiens, Rouen, Lyon und in St. Radegonde zu Poitiers.

[2] Die Preisangaben dürften als Maßstab für die Wertschätzung alter Glasmalereien im Jahre 1887 an dieser Stelle ihre Berechtigung haben.

erhalten bleiben müssen; es wanderte um den Preis von 1400 Mark aus der Geisenheimer Sammlung (Nr. 1467, 41 cm breit, 88 cm hoch) in das Kunstgewerbemuseum nach Berlin. Leider wurde mir die Erwerbung einer Vorlage versagt.

Auch hier verrät die stark geschwungene Körperbiegung die Herkunft des Bildes. Maria, in blauem Kleid und rotem Obergewand, trägt das blau gekleidete Kind auf dem rechten Arm. Der Hintergrund der durch Strebepfeiler gestützten, von einer Kreuzblume überragten Nische besteht aus bemalten Rauten und Blattformen in gelb und grün.

Die Bildgründe der beiden Madonnen bilden eine besondere Art des Teppichmosaiks, die uns fürderhin des öfteren hinter Standfiguren und Gruppendarstellungen begegnen wird. Jene mehrfarbigen Zusammenstellungen aus Quadern, Rauten, Rosetten und Blattformen dienten bisher als Unterlage für die Bilder der Bibelfenster. Wirkungsvoller werden diese tieffarbigen Gründe, wenn sich zwischen die Flächenmuster ein Netz hellerer Farbenstreifen einschiebt, dessen Kreuzungen abermals durch abweichende Blümchen gekennzeichnet werden. Mustergültige Beispiele sind in den frühgotischen Glasgemälden des Kölner Domes vertreten. Der Eintritt in das 14. Jahrhundert erfordert noch eine kurze Abschweifung auf das Gebiet der Technik.

Abb. 295. Rheinische Marta im Germanischen Museum zu Nürnberg

Das Silberlot oder Kunstgelb.

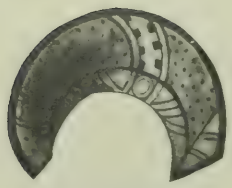


Abb. 296. Die punktierten Teile der Haube scheinen gelb.

Das Vorkommen dieser neuen Malfarbe im Beginn des 14. Jahrhunderts könnte mich eigentlich der Aufgabe, die irrtümliche Sage über ihre spätere Erfindung abermals zu widerlegen, entheben, wenn die Legende wirklich endgültig abgetan wäre.

Im Schloß Stolzenfels fiel mir bei dem Bilde der Königin von Saba (Abb. 180) die Verzierung einer Haube (Abb. 296) auf, deren gleichmäßige Gelbfärbung ich entschieden für Silbergelbauftrag ansprechen möchte, obschon mir eine Besichtigung aus nächster Nähe des hohen Standortes wegen unmöglich war. Im Kunstgewerbemuseum zu Köln sieht man ein kleines, grau in grau auf grünlichweißes Glas gemaltes Bildchen der kölnischen Malerschule, den hl. Johannes, dessen unverkennbare Goldspuren den Zeitpunkt der frühesten Silbergelbanwendung für die Rheinlande gleichfalls in den Anfang des 14. Jahrhunderts hinaufrücken. Aus dem schwarz gedeckten Bildgrund sind zierliche Ranken und Blättchen herausgehoben; ein feiner Lichtfaden begleitet die Umrisse der Figur, zu der noch die Bilder der Muttergottes und eines Abtes gehören. Nach Schnütgen[1] gibt sich „die mit durchaus sicherer Hand vorzüglich gezeichnete, ungemein edel bewegte Figur durch ihren ganzen Typus als ein Erzeugnis der kölnischen Malerschule aus dem Anfange des XIV. Jahrhunderts zu erkennen".

Ungefähr dem gleichen Zeitraum[2] entstammt das frühgotische Marienfigürchen (Abb. 17) in der Pfarrkirche zu Kreuzau bei Düren, wo ein Fenster die Jahreszahl 1306 trug. Das Bild, ohne Umrahmung und ohne Hintergrund, wurde in den 1890er Jahren durch den Lendersdorfer Pfarrer Karl Füssenich vom Speicher des Pfarrhauses in Kreuzau heruntergeholt. Streng in der Zeichnung, ist es einfach in der glasmalerischen Durchführung, die sich unter Vermeidung jeglichen Mitteltons auf die notwendigste Angabe spärlicher Striche beschränkt, aber in ihrer bestimmten Sicherheit hinreichend zeichnet. Durch zwei technische Eigentümlichkeiten erhält das Glasgemälde eine hervorragende Bedeutung. Der Nimbus der Madonna und des Jesukindleins, deren Köpfchen aus einem Glasstück gesprengt sind, ist mit wirksam abgetontem Silbergelb vergoldet. Außerdem zeigten die Scherben des leider zerbrochenen, deshalb der Sammlung Schnütgen überlassenen Köpfchens, daß eine lilafarbene Schicht im weißen Glase eingefangen ist, die diesem den frischen Fleischton verleiht. Der Zusammenklang der Farben ist angenehm; das saftige, etwas ins oliv gehende grüne Untergewand stimmt vorzüglich zu dem feurigen Rot des Überwurfs; dazu kommt das grauviolette Kleid des Kindes, das Weiß der Hände, der durch Gold umrahmte Fleischton und das Gelb der schwarz schraffierten Schuhe. Maria hält den Apfel, nach dessen Stiel das Kindchen greift[3].

Abb. 297. Aus dem Kölner Kunstgewerbemuseum, 7,5 cm breit, 21 cm hoch. Nach der „Zeitschr. für christl. Kunst".

[1] Abbildung und Beschreibung durch SCHNÜTGEN in der „Zeitschrift für christliche Kunst" 1890, Sp. 21. Mittelalterliche Miniaturglasmalereien im Kunstgewerbe-Museum zu Köln. Das Silbergelb, fast gänzlich weggefressen, diente zur Vergoldung des Bildgrundes.

[2] Ein noch im Jahre 1635 vorhanden gewesenes Glasgemälde auf der Epistelseite des Chores, ein Erzeugnis des 14. Jahrhunderts, zeigte Darstellungen aus dem Leben des hl. Heribertus. Die kostbaren Figurenfenster waren vermutlich Geschenke der Grafen von Jülich. — Aufzeichnung des Ägidius GELENIUS über Kreuzau: . . . Fenestra una annum habet 1306. Historia s. Heriberti est in fenestra ad cornu epistolae. Reguli Juliacenses fundatores dicuntur . . . . Fenestrae omnes pretiosis celaturis ornatae. Tres fenestrae versus et super hunc leunculum flavum . . . . Vgl. Joh. ESSER, Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein, 62. Heft, 1896, S. 112.

[3] Bereits auf dem romanischen Glasbild von FLUMS hat die Jungfrau den Apfel, eine sinnige Anspielung auf die Frucht vom verbotenen Baum im Paradiese. Im Kreuzgang des Klosters Wettingen stehen zwei gleichaltrige Glasgemälde aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, eines mit dem Apfel, das andere mit der Blume. Letztere sieht man bei frühgotischen Marien im Regensburger Dom und zu Niederhaßlach. Auf der oben abgebildeten Nürnberger Tafel hält Maria einen Zweig mit Granatäpfeln. Beide Auffassungen kehren auf zahlreichen Glasgemälden wieder, bis mit Beginn des 14. Jahrhunderts der Apfel mehr in Vergessenheit gerät. Seitdem trifft man meist die Blume oder den Blütenzweig in der Hand der Gottesmutter. Auch auf Sippenbildern, selbst noch im 16. Jahrhundert, erscheint der Apfel. — Bei einer spätgotischen

In Deutschland hat man übrigens im 14. Jahrhundert nur in sehr bescheidenem Maße von der neuen Farbe Gebrauch gemacht; hier begann erst im 15. Jahrhundert das Zeitalter des Silberlots, dann freilich in so erheblichem Umfange, daß man bei der Einteilung der Geschichte der Glasmalerei einen Zeitabschnitt als denjenigen des Kunstgelbs bezeichnen zu dürfen glaubte; seit der Mitte des 15. Jahrhunderts war es dem Glasmaler unentbehrlich geworden.

Im Kunstgewerbemuseum zu Köln hängen noch zwei in der „Zeitschrift für christliche Kunst" veröffentlichte Scheiben, die, bald nach der Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden, an den Heiligenscheinen, an der Umrahmung und an sonstigen Einzelheiten die Anwendung der Goldfarbe aufweisen, Abb. 298 u. 299.

Bezüglich der musizierenden Engel der Schnütgen-Sammlung, die, „französischen Ursprungs"[1], „vor einem Hintergrunde (aus alten Teilen neu zusammengesetzt"), eine umfangreiche Anwendung des Silbergelbs zeigen, enthalte ich mich eines abschließenden Urteils, da sie überdies für die deutsche und rheinische Glasmalkunst nicht in Betracht kommen. Jedenfalls wäre die Altersgrenze bis gegen 1330 herabzurücken.

Abb. 298. Grau- und Goldmalerei; Kunstgewerbemuseum zu Köln. Nach der „Zeitschrift für christliche Kunst".

Weitere rheinische Beispiele werden uns bei den Denkmälern begegnen.

Für die Schweiz ist Silberlot an den Glasgemälden aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts zu Blumenstein und an den einige Jahrzehnte jüngeren Fenstern von Königsfelden nachweisbar.

In Frankreich werden die Chorfenster von der Kathedrale von Limoges als die frühesten Träger des Silbergelbs — jaune d'argent — genannt; sie gehören in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts. Nicht viel jünger ist das Fenster des Jahres 1329 in der Kathedrale von Chartres, ferner ein anderes zu Evreux; Silbergelb fand man auch in einem Fenster von St. Ouen zu Rouen aus der Zeit zwischen 1325 und 1335 und zu Beauvais[2]. Nicht zwei Jahrzehnte später fand die Goldfarbe besonders in den Grisaillen ausgiebige Verwendung.

Ausgedehnteren Gebrauch machte man von dem yellow stain schon im 14. Jahrhundert in England, beispielsweise in einem Grisailfenster zu Stamford aus der Zeit um 1325, in der Kathedrale von Wells, im Kapitelhause zu York, endlich jüngeren Ursprungs im Münster und in St. John's zu York[3].

Trotzdem sind verschiedene Lesarten über das Alter des Silbergelbs in Umlauf. Es mag dahingestellt bleiben, ob schon an den Mosaiken von San Marco zu Venedig und in der Hagia Sophia zu Konstantinopel Spuren von Silbergelb zu erkennen sind, keinesfalls ist diese Goldfarbe bei der Glasmalerei vor dem 14. Jahrhundert beobachtet worden.

Die Erzählung von dem Dominikanerbruder Jakob Griesinger dagegen ist doch inzwischen unhaltbar geworden. Bruder Jacobus Alemanus, 1407 als Sohn des Kaufmanns Dietrich Griesinger in Ulm geboren, kam mit den Landsknechten nach Italien; nach anderem Bericht sollen das Grab des Apostelfürsten sowie die heiligen Stätten, endlich die Kunstschätze Roms den Fünfundzwanzigjährigen nach der ewigen Stadt gelockt haben. Mittellos geworden, habe er neapolitanisches Handgeld genommen und gegen die Genuesen gefochten. Vier Jahre später trat er zu Capua bei einem Bürger in Dienst. Von Sehnsucht nach seinem Vater erfaßt, kam er auf der Heimreise nach Bologna, wo er, vor dem Altar des hl. Dominikus betend, plötzlich den Beruf fühlte, das Ordensgelübde abzulegen. Im Alter von 34 Jahren trat er bei den Dominikanern als Laienbruder ein, um noch ein halbes Jahrhundert lang ein heiligmäßiges Leben zu führen. Im Kloster beschäftigte er sich hauptsächlich mit der Glasmalkunst, die er in Ulm erlernt haben soll. Eines Tages sei ihm beim Brennen ein wohl kaum zum Arbeits-

Maria auf Burg Rheinstein und auf einer Renaissancetafel in Maria Lyskirchen zu Köln ist er durch eine Birne ersetzt. Die stattliche Renaissance-Madonna auf Rheinstein zeigt den Apfel, während der überwundene Satan in einen zweiten beißt.

Durch den Apfel erscheint Maria gewissermaßen als die zweite Eva, die der armen Menschheit das Leben wiederbringt.

Sinnbildliche Absicht hat auch schon bei den Bildern der Geburt, so in den Glasfenstern von M. Gladbach und von Limburg, der Mutter oder dem Kinde den Apfel in die Hand gedrückt. Auf einer seltsamen Darstellung der Empfängnis in einem Glasgemälde des 15. Jahrhunderts zu Friedersbach, Diözese Sankt Poelten, sendet vom Lebensbaum aus Gott Vater, einen Apfel in der Hand haltend, das Christuskind mit einer zweiten Frucht zu Maria. (Abbildung bei J. FAHRNGRUBER, Unsere heimischen Glasgemälde. Wien 1897, S. 11. Ber. u. Mitt. des Wr. Alt. Ver. XXXII. B.)

Abb. 299. Aus dem Kunstgewerbemuseum zu Köln

[1] 18. Jahresbericht des Kunstgewerbemuseums der Stadt Köln für 1908. Mit Abbildung. S. 23 u. f.

[2] Vgl. LASTEYRIE a. a. O. S. 82, 221, 225; Taf. XXXVII und XXXVIII; LABARTE, Tafel 96; WESTLAKE B. II.

[3] WESTLAKE II, S. 10, 19, 22, 32, 42, 60.

kittel gehöriger silberner Knopf vom Ärmel auf die Platte gefallen, als er unerwartet vom Prior abgerufen wurde. Bei der Rückkehr habe er den Rest des Knopfes von einem goldigen Schein umgeben vorgefunden, also die färbende Wirkung des Silbers entdeckt. In der Kirche S. Petronio zu Bologna werden ihm verschiedene noch vorhandene Glasgemälde zugeschrieben. Einer seiner Schüler, Fra Ambrogino da Soncino, schrieb den Lebenslauf seines Meisters nieder[1]. Die Zeichnungen scheint er nicht entworfen zu haben. Bruder Jacobus wurde nach seinem 1491 erfolgten Tode um seines frommen Lebenswandels und um seiner Begabung mit Weissagung und Wunderkraft willen selig gesprochen; noch im 18. Jahrhundert wurde Jacques l'Allemand in Frankreich als Patron der Glasmaler verehrt und sein Fest am zweiten Sonntag im Oktober festlich begangen[2].

Daß man selbst Jean Cousin als den Erfinder des Silbergelbs ausgeben konnte, diene als Beweis für die Leichtfertigkeit, mit der über Glasmalerei geschrieben wurde.

* * *

Die älteste Nachricht über das Silbergelb vermerkt die Handschrift von Sagan[3]. Der Augustiner-Chorherr lehrt seine Herstellung und Anwendung zur Färbung der Haare und anderer Einzelheiten unter Angabe der beim Einbrennen zu beachtenden Vorsichtsmaßregeln; auch kennt er den Auftrag des Silbergelbs auf blaues Glas behufs Erzielung einer grünen Farbe[3]. Das mit der Feile wohlgefeilte und auf einem Stein fein geriebene Silber wurde unter mäßigem Zusatz von „Braunrot" mit Wasser angemacht und auf der unbemalten Rückseite der Gläser aufgetragen. Um das Schwarzwerden durch zu starken Brand zu verhüten, wurden die Stücke auf dem vorderen Teil der Platte untergebracht.

Die aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammende Handschrift von Assisi gibt gleichfalls eine knappe Anleitung über „Colore giallo": Feilspäne von feinem venezianischem Silber wurden auf Porphyr gemahlen, bis es sich auflöst wie Wasser; dann trage man es auf das weiße Glas, wo dieses gelb werden soll, auf; nur das Notwendigste soll mit der flüssigen Eimischung (colla tempera dell' ovo liquida) angemischt werden.

Auch gelb auf weiß, ohne einzubrennen — giallo sopra bianco senza ricuociare — lehrt der Schreiber; dazu benutzt er harte Hobelspäne von Holz, wie man es zur Armbrust verwendet; damit wird gemalt, dann einfach getrocknet.

Auf einem anderen Blatt, dessen Inhalt deutsche Übersetzung irrtümlich als Belehrung über die Bereitung von Auftragfarben[4] aufgefaßt hat, lesen wir, daß gemahlenes Silber auf heliblau unschönes, unklares Grün, dagegen auf dunkelblau grün gebe.

* * *

[1] MARCHESE, Memorie dei più insigni Pittori, etc.: Domenicani I, p. 409 u. 410. — Vgl. auch WESTLAKE a. a. O. III, 133 A.

[2] Vgl. LE VIEIL a. a. O. S. 84/85. — E. H. LANGLOIS. Essai histor. et descript. sur la peinture sur verre. Rouen 1832, S. 247.

[3] Siehe oben Seite 24. A. 2 und Abbildung 16 . . . Item cum volueris colorare crines et alia, hoc fac cum argento bene prius cum lima limata, post hoc bene super lapidem trita et modicum de brawnroth apposita et in vas plumbeum posita, cum pura aqua hinc inde linita, et in illa parte, que est vacua et non depicta debet apponi. Et quando habes multum in patella de tali colore, scilicet silbirloth, tunc ne ultra modum comburatur, quia anihilatur color et denigratur, et pone eundem colorem scilicet silbirloth (beide Worte rot durchstrichen) in patella in anteriori parte, ubi non est ita intensus calor, sicut est in medio et in fine.

Item cum volueris habere viride in blawo vitro, tunc depinge cum silbirloth et habebis.

[4] An jener Stelle handelt es sich um die Mischung der Farbengläser, nicht aber um die Herstellung farbiger Auftragfarben. Der Schreiber läßt das an und für sich „grüne" Glas durch Beifügung eines Steines — aregavense genannt — weiß werden; selbstverständlich ist die flüssige Glasmasse gemeint. Bei mehr Zusatz von diesem Stein wird sie fleischfarben, bei weiterer Steigerung „lackfarben", wohl nach dem Purpurlack so bezeichnet, denn nach Theophil erhielt man mehr oder weniger starken Purpur. — Das schönste Glas soll aus gebranntem Kupferhammerschlag entstehen, blau aus einem deutschen Stein, „chafarone", wohl Zaffer. Gelb sollte durch gemahlenes Silber, auch aus Blei und Zinn, oder, schöner als aus letzterem, aus Weinstein von weißem Wein gemacht werden. Rote Farbe — richtiger: rotes Farbenglas — bezog man aus Deutschland; nur auf einer Seite stand rot, während die anderen Farben dem Glase einverleibt sind. Hier hat der deutsche Übersetzer Überfangrot mit aufgetragener Farbe verwechselt.

Das Silbergelb unterscheidet sich in Zubereitung und Anwendung wesentlich vom Schwarzlot. Ursprünglich wurde die Goldfarbe einfach aus Silber, später unter Zusatz von Schwefel bereitet; beide Stoffe wurden in einem Tiegel innig durcheinander geschmolzen, bis sich pulverförmiges, schwarzes Schwefelsilber bildete, das nach dem Erkalten und Auswaschen mit einer vier- bis zehnfachen Menge gebrannten Lehmes oder Ockers vermischt und mit Wasser zu einer breiigen Masse verrieben wurde. In späterer Zeit trat an die Stelle der genannten Schwefelverbindung Chlorsilber, das mit feinkörnigem Ton angemengt wurde. Dieser einbrennbare Goldlack bedarf demnach keines Schmelzmittels, doch empfiehlt es sich, den Träger des Silbers, um Rissigkeit zu vermeiden, vorher hochgradig zu erhitzen, und zwar stärker als beim Einbrennen ins Glas.

Der silberhaltige Brei wurde stets auf der unbemalten Rückseite des Glases etwa messerrückendick aufgetragen und gründlich getrocknet. Im Schmelzfeuer dringt das Silber je nach dem Gehalt der Mischung oder nach der Stärke und der Dauer des Brandes verschieden tief in die Oberfläche des Glases ein, dessen Empfänglichkeit für den Silberniederschlag vorher zu erproben ist. Die Färbekraft des Silbergelbs wächst also mit dem Silbergehalt des Tonbreies, mit der Steigerung des Hitzegrades oder der Dauer des Brandes. Die Abstufungen der Goldfarbe bewegen sich vom hellsten Zitronengelb bis zum tiefsten Orangebraun; gerade diese Mannigfaltigkeit des Färbevermögens ermöglicht unnachahmliche Vergoldungen.

Die Färbung wird durch das in unzählige winzige Atome zerlegte Silber bewirkt; die ganz leichte Vergoldung in dünner Schicht hat Ähnlichkeit mit Lasur, gleicht also einer Übermalung mit durchsichtiger Farbe. Ist das Silber tiefer in die Glasmasse eingedrungen, könnte man den Vorgang mit der Zementation der Metalle vergleichen. Die festhaftende Goldbeize kommt erst nach dem Abbürsten oder Abwaschen der Tonkruste[1] zum Vorschein. Da eine wahrnehmbare Änderung der Glasoberfläche nicht stattfindet, ist die Bezeichnung der Silberätzung verfehlt. Dagegen bedeckt sich die Fläche zuweilen mit einer Trübung, die bei schräg auffallendem Licht einen bald bläulichen, bald grünlich schillernden Hauch aufweist, der sich manchmal zu einem perlmutterartigen oder opalfarbenen Schimmer verdichtet. Ob die Goldfärbung durch eine Veränderung der Glasmasse bewirkt wird, läßt sich nicht feststellen. Eine leichte Anwendung von Silber wußten schon die Alten zu benutzen, um ungünstige Farbengläser in etwa umzustimmen. Die Empfindlichkeit des Glases für das Silber zeigt sich übrigens dadurch, daß kaum wahrnehmbare Rückstände auf den Brennplatten genügen, Glasstücke gelb zu färben, ja daß sogar silberhaltige Dämpfe eine, wenn auch schwache Goldfärbung hervorzurufen vermögen.

Das Silbergold scheint anfänglich bei der Kleinmalerei grau in grau zur Anwendung gekommen zu sein, um den Bildgrund oder die Heiligenscheine oder sonstige Zierate auf den kleinen Scheiben hervorzuheben; auch dürfte es vorerst nur ein geringes Färbevermögen besessen haben. Im 14. Jahrhundert fand es Verwendung zur Belebung der grauen Teppichmuster; Perlen, Beeren, Dolden, Binden, einzelne Blätter, Kronen, Fratzen und Tierleiber, Buchstaben und Sinnbilder wurden in geschmackvoller Verteilung reizend mit Gold verziert. Erst später wurden Leisten, Krabben und Kreuzblumen der architektonischen Umrahmungen in Gold schattiert. Im Verlauf des 15. und im 16. Jahrhundert wurde der Gebrauch dieser Malfarbe ausgedehnter, der Glasschnitt einfacher, denn der Glasmaler verstand sie gewandt zur Herstellung von Heiligenscheinen und goldigen Haaren zu benutzen. Goldbestickte Borten umsäumten die Gewänder, die vielfach selbst in kostbaren Brokatstoff verwandelt schienen. Landschaften, Schriftbänder, Gewandumschläge werden durch wirksam abgestimmte, scheinbar zufällig entstandene Goldflecken belebt.

* * *

[1] Das abgeputzte Tonpulver bewahrt einen ansehnlichen Silbergehalt, so daß er weitere, wenn auch nicht so tiefgoldige Niederschläge zu erzeugen vermag. Vorteilhafter ist es jedoch, das Silber mit Salpetersäure zu lösen und mit Barythydrat zu fällen; das entstehende braune Pulver kann wieder gemischt und verwandt werden.

Die architektonischen Bildrahmen und Bekrönungen in der Glasmalerei der Gotik.

Die in der Regel bedeutenden Ausmessungen gotischer Fenster mit ihrer ausgesprochenen Höhenentwicklung erforderten nach Aufgabe der Medaillonfenster oder wahrscheinlich neben ihnen eine anders geartete Gliederung der Anlage, die sich überdies den breiten Steinpfosten unterzuordnen hatte.

Wollte man allein nach den erhaltenen Denkmälern urteilen, dann wäre in den Rheinlanden reichlich erst ein halbes Jahrhundert nach Übernahme der gotischen Baukunst die gemalte Architektur in der Glasmalerei, und zwar mit einem Schlage in die Erscheinung getreten, nachdem sie anderwärts, zu Niederhaslach, Straßburg, Marburg, längst Aufnahme gefunden hatte. Meines Erachtens darf man jedoch für die rheinischen Kirchen ein gleichzeitiges Vorkommen derartiger Anordnung annehmen, denn die Handschrift des Franziskaners Johannes von Falkenberg zeigt auf dem Widmungsblatt die bei der Glasmalerei beliebte Einteilung. Da wäre es in der Tat wunderlich, wenn die damals hochstehende Glasmalkunst in dieser Hinsicht rückständig geblieben wäre. Ich halte deshalb die Mutmaßung für berechtigt, daß in M.Gladbach, in der ehemaligen Dominikanerkirche zu Köln, in Xanten und an anderen Orten sich seitlich vom mittleren Bibelfenster eine ähnliche Ausstattung befunden habe, wie sie sich neben dem mittleren Kapellen- und Hochchorfenster des Kölner Domes ausbreitet.

Leider ist uns darüber nichts Zuverlässiges überliefert. So wissen wir beispielsweise auch über die alten Fenster der Minoritenkirche[1] zu Köln nichts weiter, als daß für den Chor der sogenannten Ritterkirche, die im Jahre 1257 dem Gottesdienste übergeben wurde, die Grafen von Holland, Kleve, Berg und Jülich, ferner Erzbischof Sigfried von Westerburg (1275—1297) die Kosten für den farbigen Fensterschmuck übernommen hatten. Was ein im August 1637 niedergegangenes furchtbares Hagelwetter verschont hatte, nur trümmerhafte Überbleibsel, wurde im Jahre 1709, dem Zug der Zeit entsprechend, durch gewöhnliche Verglasung ersetzt.

Abb 300. Aus Schloß Stolzenfels

Gemäß den übriggebliebenen Glasgemälden bürgerte sich die Nachahmung gotischer Architekturformen nach der Wende des 13. Jahrhunderts in den Rheinlanden mehr und mehr ein.

Da unsere deutschen Baumeister es ausgezeichnet verstanden hatten, nach empfangener Anregung eigene Wege zu wandern, begegnet uns in der Glasmalerei wohl Anlehnung an heimische Bauten, doch niemals Ähnlichkeit mit französischen Glasgemälden. Sie zeigen vielmehr unter sich außerordentlich voneinander abweichende Anlagen; selbst innerhalb Deutschlands lassen sich so selten gemeinschaftliche Grundzüge herausholen, daß dadurch allein jegliche Verwandtschaft gleichartiger Herkunft ausgeschlossen erscheint.

Eine Entwicklung von einfachen Formen zu reicherer Entfaltung ist nicht nachweisbar; offenbar haben alle Stufen gleichzeitig nebeneinander Anwendung gefunden.

Eine kleine Kreuzigung auf Schloß Stolzenfels zeigt einen schwachen Versuch architektonischer Bekrönung.

Die Tafel, Abb. 300, in mangelhafter Verfassung, steht im rechten Erkerfenster am Rittersaal. Unter dem schmutzigweißen Hügel, auf dem sich der

[1] Organ für christliche Kunst XII. Jahrgang, S. 151. — J. W. Braun, Das Minoritenkloster und das neue Museum. Köln, 1862, S. 62. Handschriftliche Aufzeichnung bei Gelenius: Porro vitreae fenestrae vetusti ac fortissimi operis et antiquae picturae, comitum quoque Hollandiae, Cliviensium, Montensium, Juliacensium et Sifridi archiepiscopi Coloniensis insignibus insigniter nitent ac splendent. — Andere Erzbischöfe, außerdem der Bischof von Münster, sollen im 15. Jahrhundert weitere Stiftungen gemacht haben.

grüne Stamm erhebt, vermeint man, kaum erkennbar, die Spuren einer Löwin mit ihren Jungen zu erkennen. Die bescheidenen Anfänge der Architektur heben sich gelb von dem blauen Grunde ab.

Die Heiligenscheine sind gelb. Johannes, in hellgrünem (neuen) Leibrock und gelbem, weiß gefüttertem Mantel, hält ein rotes Buch. Maria, in weißem Kopftuch, trägt über dem gelben Kleid einen roten Überwurf mit weißem Umschlag. Der Christuskörper ist fleischfarbig; die knochenlosen Arme sind stark gebogen; das Lendentuch weiß. Auf der Spitze des Stammes ein weißes Nest mit braunrotem Inhalt, in dem man den Pelikan unterscheiden zu können glaubt. Quer durch das Feld zieht sich die gelbe Erde. In der Borte folgen sich unregelmässig rote, grüne und gelbe Blumen. Das Schwarzlot der mit einer dicken Alterskruste bedeckten Tafel hat stark gelitten.

Einfach ist der architektonische Rahmen bei dem frühgotischen Nikolaus auf Schloß Kappenberg, an dem nur etwa die Hälfte der Borte und das obere rechte Zinnenstück erneuert zu werden brauchten.

Der getreppte Teil der zierlichen Borte ist weiß und grau, das Blattmuster oliv gelb, in den gedeckten Teilen aufgelichtet. Unter der mehrfarbigen Zinnenbekrönung rötliches Mauerwerk; die Umrahmung der blaugrundigen Nische ist weiß mit roten und gelben Einsätzen. St. Nikolaus, wie das zart gemalte Band den Heiligen nennt, gelb umscheint, trägt rote, gelb gefütterte Kasel; der weiße Stab endigt in gelber Krümme.

Abb. 301. Aus Schloß Kappenberg, 105 cm hoch, 50 cm breit, der Kopf Abb. 42.

Die jüngere, derber gezeichnete Standfigur der hl. Katharina auf Schloß Kappenberg mag lediglich der gleichen Machart und des nämlichen Ursprungs wegen hier Platz finden. Der Fries mit unteren blauen Ecken ist gleichfalls in weiß und gelb gehalten. Die Heilige, in rotem Kleid und gelbem, pelzgefüttertem Mantel, steht vor blauem Grund; der Heiligenschein ist prachtvoll rot, die Krone gelb; die nackten Teile, Rad und Schwert, sind gelblich. An der Borte fehlte rechts etwa ein Fünftel; sonst war die Tafel unversehrt.

Abb. 302. Aus Schloß Kappenberg, 105 cm hoch, 55 cm breit.

Die nämliche Sammlung bewahrt zwei beachtenswerte Architekturstücke, das eine, Abb. 303, mit reizendem Rankendamast. Das andere, Abb. 304, mit grün und rot geschachtem Teppichmosaik, durchbrochen von einem gelb gequaderten Spitzgiebel; der kleinere Wimperg umschließt grüne Maßwerkformen und einen roten Paß.

Bei kleinen Fenstern begnügte der Glasmaler sich gewöhnlich mit einer schmucklosen Bedachung oder einer schlichten Architekturnische. Zwischen dünnen, die schmale Borte begleitenden oder sie gänzlich ersetzenden Säulchen spannt sich ein niedriger, glatter oder auf dem First der Schenkel mit Laubwerk besetzter Giebel, der, von Türmchen begleitet, sich über einem Rund- oder Paßbogen erhebt, und den mehrfarbigen Teppichgrund oder das blendengeschmückte Mauerwerk durchbricht. Ein hübsches Muster zeigt Abbildung 27. Als Sockel dient eine einfache Querleiste oder ein unscheinbarer Untersatz für die Figur.

Den bescheidenen Anfängen folgte gar schnell die üppigste Entfaltung. Die Konsolen wurden höher, auf ihrer Vorderfläche entstanden Nischen, Hallen und Fensterblenden, blank, damasziert oder mit Mosaik ausgefüllt. Die Sockelfelder boten Raum für Teppichfüllung, Wappen, Stifterbildnisse, bei Zunftfenstern für Vorgänge aus dem Berufsleben.

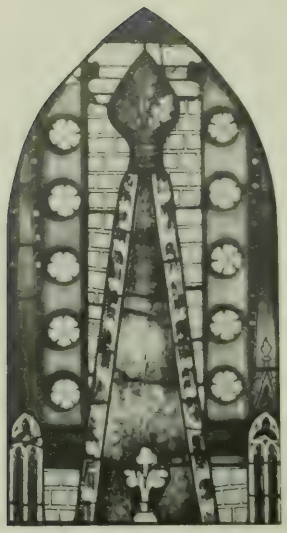


Abb. 303. Architekturstück aus Schloß Kappenberg.

Schlanke Säulen oder Pfeiler, je nach dem Reichtum der Anlage mit kleinen Standfiguren belebt, durch Strebepfeiler und Bogen verstärkt, tragen auf ihren Kapitälen hochanstrebende Baldachine mit durchbrochenen Spitzgiebeln und luftigen Tabernakeln, begleitet von schmalen Fialen. Alle Zierrate der gleichzeitigen Baukunst, Krabben, Wasserspeier und Kreuzblumen kamen zur Verwendung.

Ungemein zart im Aufbau sind die in schmalen Leisten aufgebauten Lauben zweier Fenster im Kapitelsaal des Kölner Doms.

Machtvoll dagegen wirken die kräftig gezeichneten Architekturbekrönungen im Hochchor. Farbiges Rahmenwerk gibt dem Aufbau wagerechten Abschluß; oberhalb vollenden Musterverglasung oder farbig durchsetzte Grauteppiche die Füllung. Ihnen in der allgemeinen Anlage ähnlich, doch feiner gegliedert, sind die Umrahmungen der Standfiguren im Nordquerschiff.

In den Grundzügen gleichartig angelegt ist ein farbenkräftiges Feld im Treppenaufgang des Kunstgewerbemuseums zu Köln, von frischer, vornehmlich durch rot und blau bedingter Stimmung; das zierliche Fialenwerk ist in weiß und gelb gehalten; in den Wimpergen violette und grüne Einlagen.

Stark ergänzt sind die in zwei Arten vertretenen, reich verzierten Giebel in der Sakristei von St. Gereon zu Köln.

Außerordentlich feine Gliederung mag man an den Fenstern der Chorkapellen des Kölner Doms bewundern. Gleich kunstvoll geschnitzten Altaraufsätzen verzweigen sich die Architekturen in die Höhe und in die Breite. Man vermeint Durchschnitte von Türmen oder ganzer Kathedralen mit ihren Strebepfeilern und Strebebogen zu schauen. Durch möglichste Höhenentwicklung suchte man die Langbahnen zu füllen, deren oberste Felder in der Regel durch tieffarbiges Teppichmosaik oder durch farbenarme Grauteppiche geschlossen sind.

Die Raumeinteilung architektonisch umrahmter Fenster kehrt allenthalben wieder. Wir sehen sie im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts in den Chorfenstern zu Niederhaslach, aus der Zeit um 1300 in den schweizerischen Kirchen von Könitz, Blumenstein bei Bern und Kappel, reizende luftige Baldachine aus der Zeit um 1340 in Oberkirch. Eine zierliche Baldachinentwicklung aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zeigt ein Fenster im Museum zu Straßburg, ältere die Elisabethkirche zu Marburg. Ungewöhnlich leichte Bekrönungen verschiedenster Art stehen in der Katharinenkirche zu Oppenheim, darunter eine seltsame Form mit Türmchen und Zinnen, ohne Unterbau, schwebend, so daß man sie als eine Andeutung auf die Burg Zion auslegen zu dürfen glaubte, Werke aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts.

Abb. 304. Architekturstück aus Schloß Kappenberg.

Hochragend sind die Turmbauten in der Wiesenkirche zu Soest, wobei die mittlere Spitze, in eine Kreuzigung endigend, frei in den farbigen Grauteppich hineinwächst. Gleiches Wachstum zeigen die Baldachine mit den Ziergiebeln in der Katharinenkapelle des Straßburger Münsters. Ringsum freistehende Tabernakel werden uns an zwei Standfiguren auf Schloß Kappenberg begegnen.

Bei Gruppen der Frühzeit — ich verweise auf die Kölner Chorkapellen — sind die Nischen für die einzelnen Figuren so geschickt angebracht, daß die Gestalten trotz gegenseitiger Wechselbeziehung in jeder Längsabteilung für sich abgeschlossen erscheinen.

Stehen mehrere Figurenreihen übereinander, wie beispielsweise in Königsfelden, im Straßburger Münster, in Marburg, in Soest (Maria zur Wiese und St. Paul), in Xanten, dann teilt sich der Aufbau gewissermaßen in mehrere selbständige Stockwerke; in gleicher Weise

wurden Gruppenbilder neben- und übereinander angebracht, wobei dann die Architektur der unteren Felder eingeschränkt werden mußte und nur die Spitzen zur freien Entfaltung kamen.

Solche Zusammenstellungen finden sich im Erker des Hauses des Barons von Oppenheim zu Köln; so waren jedenfalls einst die verschiedenen Gruppen und Stifterbildnisse aus Dausenau, jetzt auf Kappenberg und in St. Florin zu Koblenz, angeordnet.

Ähnliche Anlage kehrt allerwärts wieder, in ungewöhnlicher Zahl in dem mächtigen Fenster von Amelungsborn mit seinen 42 Bildfeldern.

Die Behandlung dieser Tabernakelumrahmungen war natürlich anfangs flächig, ohne jede Spur von Raumtiefe. Zwar glaubt man schon an den Baldachinen der Chorkapellen, auch an den seitlichen Scheiben in der Sakristei von St. Gereon schüchterne Versuche mehr körperhafter Anlage wahrzunehmen, doch beginnt ihre wirkliche Durchführung erst später.

Einfarbiger Bildgrund ist entweder blank oder mit Blattwerk bemustert, in Quadraten, Rosetten oder Rauten angeordnet oder regellos von Notbleien durchschnitten. Bei regelmäßiger Teilung wechseln die Farben. Munteres Farbenspiel zeigen die mehrfarbigen Gründe in den Glasgemälden der Kölner Chorkapellen, wie in denen von Kappenberg und Xanten, netzartige Gewebe in quadratischer, häufig übereckgestellter Musterung, an den Schnittpunkten der Maschen mit Rosetten oder Quäderchen durchsetzt.

Diese flächenhafte Behandlung der Gründe hält sich, um dies gleich vorwegzunehmen, bis weit ins 15. Jahrhundert.

Neben und hinter dem Rahmenaufbau bleibt gewönlich der Farbengrund oder das Teppichmosaik sichtbar, deren Farben man bei mehrlichtigen Fenstern gegenseitig kreuzweise auszutauschen pflegte.

Selten schön ist die verschiedenfarbige, breite Querstreifung an dem Bilde der Ecclesia zu Marburg. Von den „weißen" Bildgründen war oben die Rede.

Der Fußboden zeigt in der Regel Plattenbelag oder kleinmosaizierte Fliesen, deren Anwendung sich tief ins 15. Jahrhundert hinein erstreckt.

Schriften fanden auf der Sockelleiste Platz, oder sie wurden willkürlich in den Hintergrund eingefügt; im Kölner Dom und in St. Gereon sind die Namen in die Nischenbogen, vereinzelt in die Heiligenscheine eingebleit. Später stehen sie auf malerisch verschlungenen Bandrollen.

* * *

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts entstanden Hallen mit Rippengewölben; zuweilen trifft man eine burgartige Anlage, mit Türmen, Erkern und Zinnenmauern, die von der bisherigen Art vollständig abweichen. Als ausgeprägtes Beispiel nenne ich das Westfenster der ehemaligen Abteikirche zu Altenberg. Einzelheiten dieser neuen Architektur wurden auch anderwärts entlehnt, so zu Xanten, Soest, Dortmund und im Nordquerschiff des Kölner Domes, ohne daß deshalb der Gesamtaufbau nachgeahmt wurde. Die Hallendecken ruhen nicht nur auf den seitlichen Stützen, sondern im Hintergrund helfen Säulenpaare die Last tragen, wobei sie gleichzeitig die Teppiche wohltuend durchbrechen.

Mit Beginn des 14. Jahrhunderts werden die Oberbauten immer mannigfaltiger; über einem oder mehreren Kielbogen wachsen die Baldachine in die Höhe, bald als fester geschlossener Turm, bald als luftige, durchbrochene Laterne; Beispiele werden uns unter Boppard begegnen. Feste gedrungene Bedachungen überragen die Kreuztragung und die Kreuzigung im Kunstgewerbemuseum zu Köln; bei diesen Graumalereien ist der Fliesenboden durch Rasen ersetzt.

Eigene Anlage zeigt eine vereinzelte Spitze in der Sakristei der Pfarrkirche zu Hasselsweiler im Kreise Jülich, ein fest gefügter, zinnenbewehrter Turmbau in kräftiger Farbengebung. Abb. 305.

Abb. 305 Architekturrest in Hasselsweiler bei Jülich; 53 cm breit; 50 cm hoch.

Gelbe Perlen, getrennt durch je zwei winzige Ringel, umrahmen den tiefblauen Rautengrund; das geschuppte Giebeldach ist stahlblau, der First grünlichweiß. Die obere Kreuzblume ist eingeflickt. Die

Zinnenbrüstung ist gelb, der darunterliegende, gemusterte Streifen stahlblau, der Unterbau rot, durchbrochen von der gelben Kreuzblume; die seitlichen Fialen grünlichweiß. Ein rotes Ersatzstück zeigt bei schräg auffallendem Licht Spuren eines Blumendamastes.

Von den rheinischen Architekturen ganz abweichende Rahmenaufbauten des vorliegenden Zeitabschnittes stehen in Nürnberg, in Regensburg, in Mühlhausen in Thüringen; mannigfache Arten im Münster zu Thann, Hallenarchitekturen aus der Zeit um 1430 in St. Georg zu Schlettstadt, andere im Münster zu Bern und in dem lothringischen Ort Settingen.

Rheinische Beispiele werden bei den betreffenden Denkmälern vorgeführt werden; die Abbildungen bringen den augenscheinlichen Beweis, daß jene hochanstrebenden Turmbauten sich keineswegs nach den natürlichen Gesetzen entwickeln, sondern daß sie einfach dekorativem Zwecke dienen sollen.

Auch die Farbengebung der Architekturen folgt lediglich malerischen Grundsätzen. Die alten Glasmaler haben es stets verstanden, die architektonischen Umrahmungen ihrem vornehmsten Grundsatz, vorteilhafte Farbenstimmung anzustreben, dienstbar zu machen. Gold und Silber, durch weiß und gelb ausgedrückt, dienten zum Aufbau des Gerüstes. Helleuchtend heben sich die vornehmlich in weiß und gelb gehaltenen, bei größerem Reichtum farbig durchsetzten Baldachine von dunklerem, einfarbigem oder bunt mosaiziertem Grunde ab. Blenden und Nischen, Dächer und Giebelschenkel, Maßwerkgebilde in den Giebelfeldern, Gesimse und sonstige trennende oder zeichnende Einzelheiten, Sockel und Kapitäle wurden mit Farbe bedacht. So zeigen es die Denkmäler, so lehrt es die mehrmals erwähnte Handschrift von Assisi: „Beim Malen der Architektur oder des Tabernakels — und nicht, wie man ‚tabernaculo' übersetzt hat, des ‚Altars' — mache Basen und Kapitäle stets aus gelbem Glas, die Säulen aus weißem und rotem, . . . , aus rötlich fleischfarbigem, die Sockel aus weißem Glas, ähnlich dem Marmor. Für Holz verwende immer möglichst hellgelbes Glas, als Ersatz für Ziegelsteine stets hellrotes".

Die frühgotischen Glasgemälde des Kölner Doms.[1]

Der Dom zu Köln hat einen beträchtlichen Teil seines einstigen Reichtums an farbenprächtiger Fenstermalerei gerettet, allerdings teils in trauriger Verfassung, teils nach gründlicher Instandsetzung und Ergänzung. Gar manche Stürme haben im Verlauf der Jahrhunderte den zerbrechlichen Kunstschätzen hart mitgespielt. Wie anderwärts, so wird zweifelsohne auch in Köln gedankenlose Nachlässigkeit manchen Verlust verschuldet haben. Hier mag es nicht viel besser ausgesehen haben als draußen im Reich. Von der Gleichgültigkeit der späteren Geschlechter gegen die herrlichen Glasgemälde ihrer Kirchen weiß manche vorwurfsvolle Klage zu berichten. So befanden sich in der alten Reichsstadt Nürnberg die wertvollen Glasmalereien meist in einem kläglichen Zustande. Wenn sonst ein Kaiser nach Nürnberg kam, so heißt es[2], um sich länger hier aufzuhalten, oder ein Fürstentag gehalten wurde, dann beeilte man sich die Fenster in den Kirchen, welche, wie die Chronisten melden, oft „häßlich zerworfen gewesen, also, daß wenig Scheiben und nur das Blei darin gestanden, durch den Stadtglaser, nachdem sie viele Jahre zuvor also zerrissen gestanden, wegen der Fremden Leut wieder ausbessern zu lassen."

Bedauerlicherweise sind die Kölner Domfenster wiederholt verständnislos „ausgebessert" worden, obendrein mit den unzulänglichen Mitteln aus der Lehrzeit der neuerstandenen Glasmalkunst des 19. Jahrhunderts.

Mit welch grenzenloser Leichtfertigkeit außerdem zeitweilig verfahren wurde, bezeugt die Kunde, daß die alten Fenster mehrfach durch die amtlich angestellten Hüter beim Spatzenschießen beschädigt wurden[3]. Angesichts dieser zugestandenen Tatsache halte ich es nicht mehr für unglücklichen Zufall, daß merkwürdigerweise die Köpfe fast ausnahmslos neue Zutaten sind. Sehr wenige, und diese nur teilweise, sind ursprünglich. Bei dem einen ist die Krone, bei dem anderen das Haar, bei vereinzelten vielleicht das Gesicht alt. Abgesehen von den auf den ersten Blick kenntlichen Ersatzstücken bleiben die scheinbar alten Köpfe höchst zweifelhaft. Selbst die Beobachtung mit einem scharfen Glase vom oberen Umgang aus vermochte ihre Echtheit nicht zuverlässig zu bestimmen; gleich ergebnislos verlief die äußere Besichtigung, da auch erneute Teile von einer starken Schmutzschicht bedeckt waren. Etwaige Ungenauigkeiten sind demnach der unabänderlichen Ungunst der Verhältnisse, nicht aber mangelnder Sorgfalt des Verfassers zur Last zu legen.

Die Glasgemälde des Obergadens im Chor.

Als ein außergewöhnlich befähigter Meister angewandter Raumkunst, nicht etwa bloß hinsichtlich der Eingliederung seiner Schöpfungen in den Rahmen des gewaltigen Bauwerks, sondern nicht minder

[1] Vgl. Sulp. Boisserée, Ansichten, Risse usw. des Doms zu Köln. 1821—23. II. Auflage 1843. — Kölner Domblatt Nr. 129—132. — Ernst Weyden, Über die Glasgemälde des Domes von Köln. 1854. — Leop. Eltester, Die Stiftungen der gemalten Fenster im hohen Chor und in den Seitenschiffen des Domes zu Köln. Organ für christliche Kunst, V. Jahrgang. Nr. 21 – 23. — Ernst Weyden, Rückblick auf Kölns Kunstgeschichte. Organ für christliche Kunst, XIV. Jahrgang. 1864. Nr. 12. — F. Schmitz, Der Dom zu Köln. Tafelwerk; Text von Leon. Ennen. Köln und Neuß. 1875. — Archiv für kirchliche Baukunst und Kirchenschmuck, XII, 1888. Die Fenster des Kölner Doms. — Fr. W. Adams Zehn Blatt Glasmalerei-Details aus den alten Fenstern im Dom zu Köln. 1888. — C. Aldenhoven. Geschichte der Kölner Malerschule. Lübeck 1902. — A. Lindner. Der Dom zu Köln und seine Kunstschätze. — E. Renard, Köln. Leipzig 1907. — H. Reiners. Kölner Kirchen. Köln 1911. — Einzelne Abhandlungen siehe unter den betreffenden Fenstern.

[2] Moritz Maximilian Mayer, Nürnbergs Merkwürdigkeiten und Kunstschätze. Erstes Heft. Die Kirche des hl. Sebaldus. Nürnberg. 1831. S. 34.

[3] Köln und seine Denkwürdigkeiten 1818, S. 22. — Diese fast unglaubliche Möglichkeit erinnert an ähnliche, freilich ältere Vorkommnisse. Im Jahre 1511 wurden die Fenster der Regensburger Augustinerkirche von Studenten mit Geschossen aus der Stein- oder Kugelarmbrust, mit sogenannten Balesterkugeln, zertrümmert. Die Klage des Priors beim Magistrat bemaß den Schaden sehr hoch, da die Fenster „lauter gotisches Glas" gewesen, das nicht mehr zu haben sei. — Das Kapitel von Auxerre sah sich im Jahre 1576 gezwungen, die gegen die Fenster der Kathedrale gerichteten Büchsenschüsse, die angeblich die Tauben und die Raubvögel ausrotten sollten, zu verbieten.

in der Farbenstimmung und Lichtverteilung tritt uns der Glasmaler entgegen, aus dessen tüchtig geschulter Werkstätte die fünfzehn riesigen Hochfenster des Chors hervorgegangen sind. Mit bewundernswertem Verständnis hat der Künstler den Maßstab der großartigen Verhältnisse des ihm angewiesenen Wirkungsfeldes richtig erkannt; mit zielbewußter Kühnheit und unvergleichlichem Geschick ist er an die schwierige Aufgabe herangetreten, glücklich im Erfolg, so daß die Glasfenster, wie schon Kugler anerkannte, „durch die höchste Pracht, die intensivste Glut der Farben einen durchaus überwältigenden Eindruck machen und als Füllung der großen, majestätisch aufstrebenden Baumassen das architektonisch-dekorative Gefühl vollkommen befriedigen[1]."

Großzügigkeit und Zweckmäßigkeit in der Anlage, verbunden mit bestimmter Sicherheit und einer gewissen Kraft in der Zeichnung, gesunder Geschmack und vorteilhafte Wahl in der Farbenzusammenstellung verraten volles Verständnis für die mächtigen Verhältnisse des Raumes und für die künstlerischen Erfordernisse einer würdigen, feierlichen Innenausstattung. Langandauernde Nichtbeachtung dieser unabweisbaren Voraussetzung hat der Glasmalkunst des 19. Jahrhunderts den schweren Vorwurf vollständiger Unzulänglichkeit eingetragen, länger als ein Menschenalter hindurch mit Fug und Recht, denn alle Zeitabschnitte, bis weit ins 17. Jahrhundert hinein, hatten den Geist und das Wesen des farbigen Fensterschmuckes besser verstanden als die „wiedererstandene" Glasmalerei, die erst zwei Jahrzehnte vor der Wende zum 20. Jahrhundert die ursprüngliche Eigenart ihres Kunstzweiges zu erkennen und allmählich zu erfassen begann.

Die unverkennbare Absicht, weitgehende, in sich abgeschlossene Wirkung zu erzielen, ist dem unbekannten Kölner Meister vorzüglich gelungen.

Der gegenwärtige Eindruck ist freilich nur bei voller Belichtung befriedigend; an sonnigen, klaren Tagen strahlt aus den alten Fenstermosaiken ein seltsamer Stimmungszauber, erhöht durch die unbewußte Achtung vor dem ehrfurchtsvollen Alter jener Meisterwerke altkölnischer Glasmalkunst, so daß der empfängliche Beschauer sich mit den Schattenflecken abfindet. Letztere erhalten jedoch bei zerstreutem oder gar bei schwachem Licht das Übergewicht; der Gesamteindruck wird geschwächt, daher müssen die unvermittelten Helligkeitsunterschiede mit Verständnis ausgeglichen, schreiende Mißtöne miteinander ausgesöhnt werden.

Vorsichtige, recht behutsame Reinigung allzu dunkler Gläser, rücksichtslose Ausmerzung und kunstgerechter Ersatz mißlungener Flickereien, sorgfältige Schonung der alten Teile und einer mäßigen Alterskruste, verständige Abdämpfung auffallender Härten würden dem Lichtgaden des Hochchors eine wunderbare Beleuchtung geben; dann würde wieder reichliche Lichtfülle durch die weiten Öffnungen hereinfluten, mild gebrochen durch das funkelnde, stets wechselnde Farbenspiel der trefflich abgestimmten Glasmosaiken, dann wird der hohe Chor des gewaltigen Domes wieder die lichtdurchstrahlte, farbenglühende Innenwirkung zeigen, wie sie der große Baumeister sich gedacht und durch seine sachkundigen Glasworter hat vollenden lassen.

Dabei verleihen die breiten Farbenmassen der unteren Fensterdrittel, die sich in ihrer Gesamtheit durch ihre tiefe Glut zu einer wohltuend abgedämpften Lichtwehr vereinigen, dem durchbrochenen, gleichsam vollständig in eine Glaswand aufgelösten Obergaden des Chores wieder einen gewissen Schluß; sie bieten dem Auge einen festen Ruhepunkt. Oberhalb der wagerecht abgeschnittenen Bilderreihe spinnen sich, reichlich Licht spendend, die prächtigen hellen Bandgewebe über die weiten Maueröffnungen, um sich in den mit kunstvoll verzweigtem Maßwerk geschmückten Bekrönungen abermals zu buntleuchtenden farbenkräftigen Füllungen von mannigfachstem Wechsel der Farben und Formen zu verdichten.

Nur im Hauptfenster des Chores hat der Glasmaler, augenscheinlich als besondere Auszeichnung, die farbige, bildliche Ausstattung ununterbrochen bis zur Spitze hinaufsteigen lassen, in Übereinstimmung mit dem Glasgemäldeschmuck der unteren Dreikönigenkapelle, eine glücklich gewählte Anordnung, wie sie übrigens C l e m e n auf Grund des Befundes für die St.-Elisabeth-Kirche zu Marburg als die ursprüngliche anzunehmen sich für berechtigt hält[2].

Eine annähernde Angabe der Maßverhältnisse gibt einen Begriff von der riesigen Ausdehnung der weiten Farbenflächen. Die zweiteiligen Fenster des Chorabschlusses haben eine Felderbreite von einem Meter; die durch Eisen abgetrennten Borten messen je 20 Zentimeter. Die anderen Gruppen, fünf auf der Nordseite, fünf in der Südwand, sind durch einen breiten Mittelstab und zwei dünnere Pfosten in vier Längsabteilungen gespalten. Die Gesamthöhe einschließlich des Maßwerks schätze

[1] Faul Kugler im Handbuch der Geschichte der Malerei. Leipzig. 1867. I. S. 236.

[2] P. Clemen im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIV, S. 54.

ich auf etwa 16,70 Meter, wovon 12 auf die Langbahnen entfallen; die ganze Breite berechnet sich auf 5,30 Meter, die eines jeden Gefaches mit geringfügigen Schwankungen auf 1,20 Meter, die Höhe auf 0,82 Meter, bei den Sockel- und den obersten Feldern unterhalb der Spitzen auf 0,67 Meter.

Abb. 306. Blick in den Hochchor des Kölner Domes und in einige seiner Kapellen; nach der „Zeitschrift für christliche Kunst 1909.

Die beiden Fenster vor der Schrägung (V und XI) sind schmäler, ihre Lichter nur 0,94 bis 0,95 Meter breit. Die außerordentliche Breite der Langbahnen erforderte eine weitere senkrechte Teilung durch Eisen, welche die äußeren Viertel (30 cm, bei V und XI nur 17) von der mittlern Hälfte

scheiden. Die Deckschienen der senkrechten und der wagerechten Eisen sind mit langen Splinten befestigt; außerdem wird jede Tafel auf der Innenseite durch drei Windruten versteift.

Durch dieses Stein- und Eisengerüst war eine Grundeinteilung von vornherein gegeben, nach der sich die Anlage der Glasgemälde zu richten hatte.

Die sechs unteren Felderreihen sind den farbigen Bilddarstellungen eingeräumt, die weiteren sieben nebst den Spitzen der unbemalten Musterverglasung. Die Fenstermalerei des Laufganges wurde im Jahre 1776 behufs Erzielung größerer Helligkeit entfernt.

* * *

Das im ganzen Mittelschiff sichtbare Hauptfenster, ein farbensprühender Bilderteppich, ist zweifellos wegen seines bevorzugten Standortes, gewissermaßen als Altarbild abweichend von den übrigen in reicherer Anordnung ausgestattet worden. Aus dem bunten Farbenspiel dieses prächtigen Fenstermosaiks klingt ebenfalls die den deutschen Glasgemälden der Frühzeit eigentümliche Frische.

In jedem Sockelfeld hängt an der gelben Mittelsäule der grünen, gelb gefaßten Nischen der erneuerte Schild des Erzstiftes. Die vordere Konsolenwandung ist links rot, rechts blau; umgekehrt stehen die Farben hinter den Figuren, abermals vertauscht hinter den Architekturen. Außerhalb der schlanken, weißen und gelben Säulen wird eben noch ein schmaler Rand des Mosaikgrundes sichtbar. Eine violette, mit gelben Firstblumen besetzte Leiste unter einer weißen Hohlkehle schließt das Sockelfeld nach oben ab.

Darüber sieht man unter einfachen, doch wirkungsvollen Baldachinen eine lebendige Gruppe, die Anbetung der heiligen drei Könige[1]; ihr war der Ehrenplatz der ganzen malerischen Ausstattung vorbehalten.

Rechts sitzt Maria, in violettem, weiß gesäumtem Kleid und stahlblauem, gelb gefüttertem, mit weißem Perlensaum und roten Streifen besticktem Überwurf. Eine goldene Schließe ziert den Rand des violetten Gewandes. Das gelbliche, etwas breite Gesicht ist neu, umrahmt von hellgelben Haarsträhnen; auf ihrem Haupt eine goldene Krone, umstrahlt von grünem, in weiße Perlen gefaßtem (erneuerten) Heiligenschein. Die Füße sind unsichtbar.

Das Christuskind in gelbem, stahlblau bekreuztem Nimbus, bekleidet mit grünem (anscheinend neuen) Leibrock, den zwei rote Querbänder durchziehen, steht, von den (neuen) Händen der Mutter gestützt, auf ihren Knien und greift nach der Gabe des Königs. Über dem Haupt der Muttergottes, im roten Rautengrund, ein sechsstrahliger, goldener Stern. Unter der gelben Sitzplatte des Thronsessels eine grüne Hohlkehle und ein violetter, mit zwei Reihen Blenden verzierter Unterbau; der Boden ist grün.

Der kniende König, in gelben, bestickten Schuhen, in violetter Tunika und grünem, weiß gesäumtem, mit einem gelben und einem roten Querstreifen geschmücktem, gelb gefüttertem Mantel, hat graues Haar; sein Kopf ist mit Ausnahme eines kleinen Bartstückes neu, die aufs Knie gestützte Linke hält die goldene Krone; die Rechte bietet dem Kinde das mit Gold gefüllte Gefäß dar.

In der linken, blau gerauteten Bahn steht ein jugendlicher König mit hellgelbem Haar und tiefgoldener Krone; die langen Armschlitze des roten, mit weißem Kragen und Pelzfutter verbrämten Mantels lassen einen violetten, grün ausgeschlagenen Ärmel frei. — Der dritte König in gelbem Bart- und Haupthaar mit eingebleiten Lippen, in goldener Krone, trägt gelben Mantel mit roter Borte und weißem Pelzfutter, dazu ein grünes Untergewand, von dem allerdings nur der enge Ärmel herausschaut. Die mit weißem Stulphandschuh bekleidete Hand zeigt nach dem Stern; die Linke hält ein Prunkgefäß.

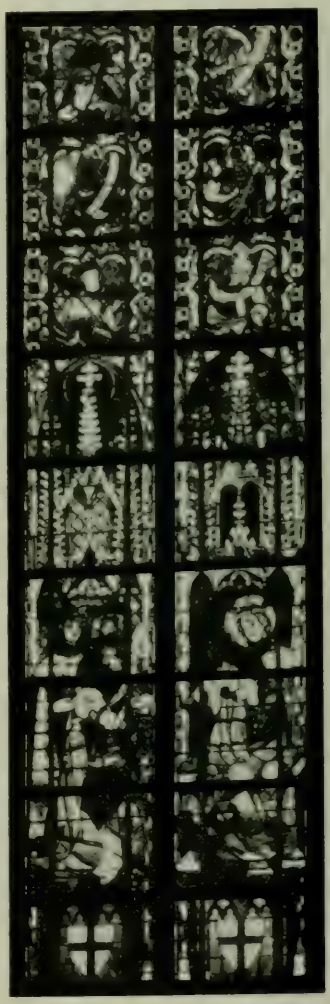


Abb. 307. Das Dreikönigenfenster. Standort und Verfassung des Glasgemäldes machen eine deutlichere Aufnahme unmöglich.

[1] Abbildung bei Schmitz a. a. O.

Die architektonische Bekrönung, vornehmlich weiß gehalten mit schmalen gelben Leisten, stimmt in der Hauptsache mit den Aufbauten der seitlichen Fenster überein. Die Fialendächer sind violett, die Fensterblenden des linken Turmes grün, des rechten rotgelb eingefaßt; das Mauerwerk links ist blau, rechts grün. Die Baldachingiebel sind links violett mit gelber Einlage, rechts grün mit violettem Paß. Auch die wagerechte Scheidung von der oberen Füllung paßt zu den übrigen Fenstern; die grünen Eckzwickel, von gelben Linien durchzogen, werden durch einen gelb eingefaßten, links blauen, rechts roten Streifen umrahmt.

Oberhalb der trennenden Querleiste beginnt, begleitet von gelben Randstreifen, ein Teppich aus grünen und roten, durch gelbe Blumeneinlagen belebten Achtecken, zwischen die sich abermals kleine, hellgelbe Quäderchen einschieben. Diese reiche Mosaikarbeit dient als Unterlage für die von weißen Perlen und rotweißem Bande eingefaßten, blaugrundigen Achtpässe, die mit ihren Spitzen aneinanderstoßen. Sie umrahmen den gerauteten Grund der Brustbilder von achtzehn Ahnen der hl. Jungfrau: Könige mit Zepter und bekreuztem Reichsapfel sowie Propheten mit Bandrollen. Diese Bildrahmen verwandeln sich in den Spitzen in zierliche Dreipässe, von denen der linke zwei graubärtige Propheten mit emporsteigenden Spruchbändern, der rechte zwei Könige mit senkrecht gehaltenen Zeptern, alle vier in verjüngtem Maßstab, beherbergt.

Die Haare sind gelb oder graublau angebleit; die Kronen sind gelb, die Zepter gelb oder weiß mit gelben Blumen, die Bandrollen und die Stulphandschuhe weiß. In den Gewändern treten unter spärlicher Beigabe von weiß je zwei oder drei Farben zusammen, am häufigsten rot oder violett mit gelb und grün, dann rot und grün, grün und gelb, violett und grün, rot und gelb; vereinzelt stehen rot oder rotviolett allein.

Die lebhafte, übertriebene Gebärdensprache dieser Bilder bietet mannigfache Abwechslung. Auch hier treten die unleugbaren Mängel zu Tage, die uns bei den großen Einzelgestalten auffallen werden; jedenfalls aber steht die Zeichnung in Wirklichkeit hoch über den bisher bekannten bildlichen Wiedergaben.

Die gelb umränderte Rosette des Maßwerks, deren roter Untergrund mit weißen Viereckchen besät ist, wird durch feines Stabwerk in einem leichten Fünfpaß untergeteilt, der inmitten mehrfarbigen Mosaiks — grüne, übereckgestellte Quadrate, belegt mit gelben Streifen, an den Kreuzungen rote, weiß getupfte Rosettchen — auf blauer Scheibe den Schild der Grafen von Virneburg zeigt. In den Zwickeln ist sinnbildlich das Himmelszelt dargestellt, auf blau eine rote Sonne, ein gelberMond und Sterne.

In den Dreipässen liegen gelbe Blätter auf stahlblauem, weiß eingerahmtem Grunde; die Ranken vereinigen sich zum Kreis und umschließen eine rote Rose. Die unteren Zwickel enthalten blaue und rote Achtecke nebst weißen Quäderchen.

* * *

Die großen Fenster der Nord- und Südwand wechseln in zwei Grundformen der Architektur, deren eine sich bei den schmäleren, vierteiligen Fenstern an der Schrägung vereinfacht, indem die seitlichen Nischen durch einen blanken, gelben, beiderseits von weißen Leisten begleiteten Streifen ersetzt, und die oberen Blenden wegen Raummangels verändert sind. Beide Hauptarten zeigen nur unwesentliche Abweichungen; ihr Aufbau ist entweder hauptsächlich in weiß oder mehr in gelb gehalten, während an den Giebelfüllungen, Nischen und sonstigen Einlagen außer den Hintergrundfarben blau und rot ziemlich viel grün, weniger violett, vereinzelt stahlblau stehen. Das Pfostenwerk der Blenden, bald weiß, bald gelb, wird vielfach durch blau, rot, violett oder grün eingefaßt. Die Bildgründe, rechtwinklig gerautet, beginnen mit Ausnahme der drei letzten südlichen Fenster, mit blau, hinter den Baldachinen mit rot; sie überschlagen sich regelmäßig in den einzelnen Bahnen.

Abb. 308. Erste Grundform der Architektur, aus dem ersten Hardevust Fenster der Nordwand.

Abb. 309. Erste Grundform der Architektur. Die beiden rechten Könige aus dem fünften Fenster der Nordwand, einer Stiftung der Grafen von Kleve. An den Köpfen vielleicht alt: links ein Stück der Krone, rechts Krone, Bart und Haupthaar. Der jugendliche König in grünem Gewand, rotviolettem Mantel und gelber Fußbekleidung, sein Nachbar in violetten Schuhen, stahlblauem Rock und gelber, grün gefütterter Toga. Die Kugeln sind rot

In der Mitte eines jeden Fußfeldes bilden freistehende Sockel einerseits das Widerlager für die großen Wappenschilde, andererseits mit ihren roten, blauen, grünen oder violetten, andersfarbig unveränderten Blattformen den Stützpunkt für die Standfiguren. Die Wandung der in zwei Arten vertretenen Untersätze ist von gotischen Fenstern durchbrochen, wodurch ein reger Farbenwechsel ermöglicht wird[1].

Beiderseits, in den durch die senkrechten Eisen abgetrennten Borten, baut sich als zierliches Gerüst, nur durch die notdürftigsten Linien in weiß und gelb angegeben, ein schlanker Fialenturm zu mehreren Stockwerken empor. Der Unterbau in den Sockelfeldern ist mit Kleinmosaik ausgefüllt das sich niemals wiederholt, sondern vielmehr in vielfältigem Formen- und Farbenspiel wechselt, nur vereinzelt ersetzt durch einfache Fensterfüllung. Oberhalb dieser Grundlage wird der Turm von einer Doppelnische[2] durchbrochen, der noch zwei weitere schmucklose, in der Farbe des betreffenden Hintergrundes gerautete Blenden mit weißer Gliederung und farbiger Fassung folgen.

Die oberste Nische bekrönt ein schmaler Wimperg, hinter dem ein steiles, von zierlichen Fialen begleitetes, stahlblau geschupptes Dach herauswächst, geschmückt mit gelbem Krabbenfirst und Kreuzblume. Die beiden Seitentürme bilden die Stützpunkte für den dreigiebeligen Baldachin der Standfiguren, über dem ein luftiges, zweifensteriges Türmchen mit Wasserspeiern und hübsch verzierter, geschindelter Spitze in die Höhe strebt, ein reizendes Muster für einen schlanken Dachreiter.

Bei der zweiten Grundform zeigen die Seitentürme nur unwesentliche Änderungen. Dagegen überspannt der Baldachin die Figurennische in schlichten, nasenbesetzten Spitzbogen; ein kräftiger Wimperg leitet zu dem dreifenstrigen Turmbau über, der gleichfalls mehr in die Breite entwickelt ist und sich dadurch von der anderen Art unterscheidet.

Der Farbengrund hinter den Türmen wird von feinen Leisten eingefaßt, die oben zu Spitzbogen zusammenlaufen; die dazwischen gebildeten Zwickelflächen sind von farbigen Maßwerkgebilden belebt. Ein wagerechter Streifen grenzt die leichten Verzierungen gegen die hellen Verglasungsmuster ab. In diesem Abschlußrahmen wechselt verschiedenartiges Farbenspiel.

Im ersten und fünften zweilichtigen Fenster ist die Architektur vornehmlich in weiß gehalten, im zweiten und vierten hauptsächlich in gelb.

Abb. 310. Erste Grundform der Architektur. Erstes zweiteiliges Fenster im Chorabschluß. Vom Haupt des goldhaarigen Jünglings scheint nur die dunkelgelbe Krone alt. Die Farbenstimmung ist lieblich; der König, vor blauem Bildgrund, trägt roten, blaßgrün gesäumten, weißgefütterten Mantel und weißen Pelzkragen, darunter ein gelbes, unten blaßrotviolett gesäumtes Untergewand, besetzt mit blauem, gelb gefaßten Querband und ebensolchem Ärmelaufschlag; die Schuhe sind rotviolett. — Kühler ist die Farbengebung bei dem graubärtigen König; der Bildgrund rot; der Mantel grün mit gelbem Futter, violett eingefaßt, der blaßviolette Leibrock mit roten Querstreifen besetzt.

[1] So ist beispielsweise die Wandung violett oder blau, von grünen, gelb umrahmten Fensterblenden durchbrochen, ihre Bekrönung gelb und weiß mit roten oder violetten Streifeneinlagen.

[2] Im dritten Fenster der Nordwand schließt die Rautenfüllung am Fuß der unteren Nische abweichend von der Grundfarbe mit je zwei blauen oder roten bemalten Quadern, im dritten Fenster der Südwand, von den Rauten durch ein gelbes Band getrennt, mit grünen, roten, blauen, rotvioletten bemalten Vierecken.

Die farbig durchsetzten, kunstvollen Verglasungsmuster sorgen für genügende Helligkeit. Vielfach verschlungenes, in sich zu abgeschlossenen Figuren abgerundetes und doch wieder untereinander verbundenes Bandgeflecht bildet den lichten Untergrund für rote, blaue und gelbe Streifen, die, stellenweise durch beblümte Quäderchen unterbrochen, bei einem Muster mit grünen Bändern untermischt, sich zu einem festen Gerüst von Vierecken, Kreisen und Pässen zusammenfügen, dessen freie Räume von weißen Flechtwerkgruppen ausgefüllt sind.

Nur ein Muster (Abb. 316) wird von einem breiten Fries begleitet, bei einem anderen (Abb. 318) bilden Rosen den Mittelpunkt der Pässe.

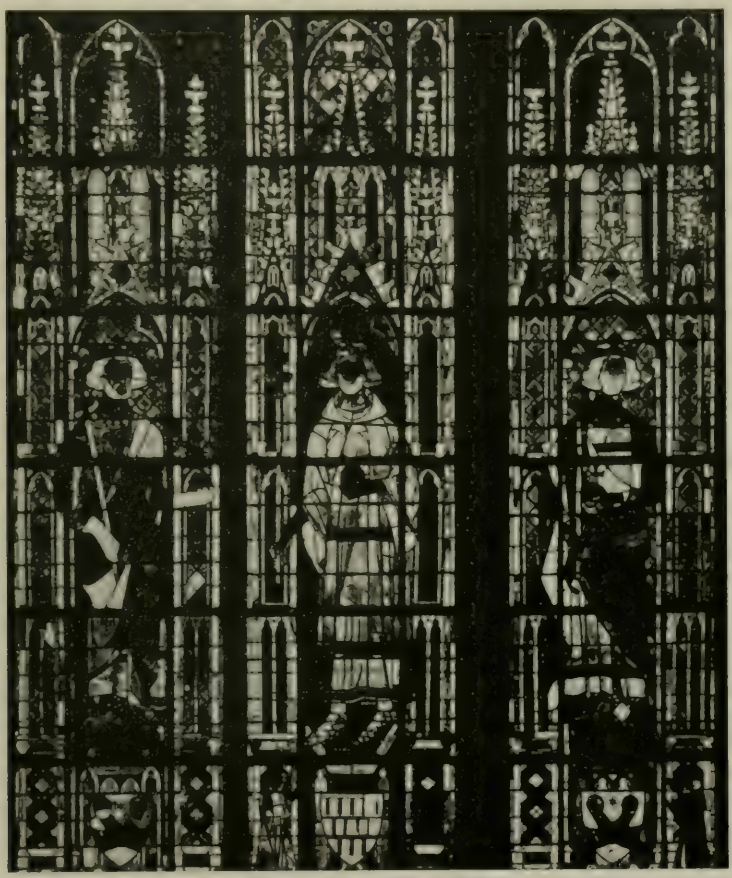


Abb. 311. Zweite Grundform der Architektur; drei Standfiguren aus dem Hardevust-Fenster, dem II. der Nordwand. Die Altersbestimmung der Köpfe am Standort unmöglich; bei dem zweiten Haar und Krone vielleicht teilweise alt, Gesicht unkenntlich. Der graubärtige König in gelber Toga mit stahlblauem Perlensaume und rotviolettem Futter; am Halsausschnitt des grünen, gelb gestreiften Gewandes eine grün und rote, gelb gefaßte Borte; enge, rote Vorderärmel; die Strümpfe rotviolett; die Plattform rot. — Der zweite König, dessen blaßviolett bekleidete Füße wohl kaum hierher gehören, trägt über der gelben Tunicella einen hellgrünen, violett gesäumten Mantel mit weißem Futter und weiß ausgeschlagener Kapuze, beide mit musivischer Borte versehen. — Auch das grüne Gewand des dritten hat mehrfarbige Borte; der rote Mantel ist gelb gesäumt.

Daß der Glasmaler für die Bekrönungen wiederum ein durch Farben wirkendes Mosaik wählte, zeugt abermals für seine zutreffende Beurteilung der Raumverhältnisse. Die reichgegliederten Maßwerkformen verlangten gebieterisch eine farbensatte Füllung, für die der Künstler eine fruchtbare Erfindungsgabe an den Tag gelegt hat. In der Zeichnung wechseln, sich gegenseitig ergänzend oder ablösend, geometrische Flächen, Bandmuster, Maßwerkformen, Sterne, Blumen, Blätter und Ranken. Der Farbenwert ist ungleich ausgefallen, aber selbst bei den weniger gelungenen, dürftigen Mosaiken finden sich nachahmenswerte Einzelheiten. In Anbetracht der ungeheuren Höhe ließ sich eine klare, zeichnerische Wirkung nicht immer erreichen, weshalb der Schwerpunkt auf reiches Farbenspiel gelegt werden mußte.

Die Verglasungsmuster und Bekrönungen der Hochfenster.

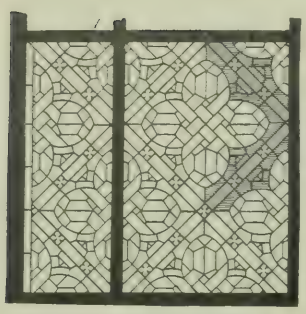


Abb. 312. Verglasung des I. Fensters der Nordwand.

I. Fenster der Nordwand. — Sockelmosaik: In a und b rote, in c und d gelbe Rauten mit grüner oder bläulicher Einlage; die Netzbänder blau oder grün, die Schnittpunkte rot. — Verglasung: Rote, gelb beblümte Streifen teilen die Felder in übereckgestellte Quadrate, in denen blaue Vierpässe das weiße Flechtwerk umschließen. — Maßwerk: Prächtiges Bandgewebe auf rotem Grund, ringsum blau oder gelb eingefaßt, bildet die Hauptfüllung; in den großen Zwickeln hellblaue und rote Achtecke, getrennt durch weiße Quäderchen; in den kleinen rote, gelbblättrige Rosen mit weißem Kern auf blau, weiße Rosen auf rot.

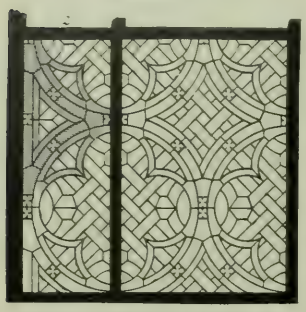


Abb. 313. Verglasung des II. Fensters der Nordwand.

II. Fenster der Nordwand. — Sockelmosaik: Gelbe, übereckgestellte Quadern, von roten Streifen umrahmt, mit blauem gelblich geknüpftem Netzwerk. — Verglasung: Blaue Bänder mit gelben Blümchen, von roten Streifen begleitet, vereinigen sich zu Kreisen und Zwickeln, in denen sich das weiße Bandgeflecht entfaltet.

Maßwerk: In den unteren, durch blaues und weißes Schachmuster zu Kreisen ergänzten Pässen legt sich, über den gelb umränderten roten Grund recht hübsch verteilt, weißes Rankenwerk mit fünflappigen Blättern um eine blaßviolette Fratze. In den großen Zwickeln blaue, gelb unterbrochene Maschen auf rot, in den kleinen mehrfarbige Rosen und Blumen.

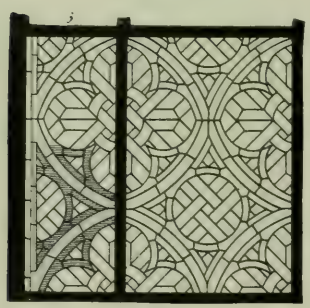


Abb. 314. Verglasung des III. Fensters der Nordwand.

III. Fenster der Nordwand. — Sockelmosaik: In a und c oben und unten ein blauer Vierpaß mit roter Rosette, dazwischen ein rotes Vierblatt mit gelber, bemalter Einlage, sämtlich zu weißen Quadraten ergänzt; bei b und d sind rot und blau vertauscht. — Verglasung: Gelbe, blau eingefaßte Bänder ziehen sich als Randleisten und in weiten, fast kreisförmigen Verschlingungen durch das Feld; in den Zwickeln blaue Kreise.

Schwere Formen geben dem dritten Maßwerk ein besonderes Gepräge. Weiß gezeichnete, rote Sterne mit gelben Mittelscheiben, von gelben Ringen umrahmt, auf blauem Grunde, umgeben den großen Hauptstern; das Schachbrettmuster in rot und weiß; die blaugrundigen Fünfpässe enthalten je fünf große, gelbe Lilien, die gleichmäßig von einer roten, in der Mitte weiß gefleckten Scheibe ausgehen. In den großen Zwickeln gelbe Lilienrauten mit blauem Netz, in den kleinen mehrfarbig ausgebleite Blumen und Sterne.

Abb. 315. Verglasung des IV. Fensters der Nordwand.

IV. Fenster der Nordwand. — Sockelmosaik: a und c drei blaue, gelb eingerahmte Vierpässe mit weißen Blumenquadern; in b und d die Pässe rot mit grüner Einlage. — Verglasung: Gelbes Bandwerk, beiderseits begleitet von rot. — Maßwerk: Anlage und Farbenwahl weniger ansprechend; gelbe Blätter, zu steif aufgebauten Zweigen angeordnet, ragen in die blauen, rot und weiß eingefaßten Lappen. In den großen Zwickeln Rauten mit weißen, blau unterbrochenen Streifen; in den kleinen geometrische und Blumenformen in blau, rot und gelb.

V. Fenster der Nordwand. — Verglasung: Rote Vierpaß- und Vierblattformen; ein Fries aus roten, gelblich gefleckten Rosen und gelben Blumenrauten, weiß eingefaßt auf blauem Grunde. — Maßwerk: Bunt, zugleich flau erscheinen die weißgezeichneten Maßwerkgebilde des Vierpasses mit blauen, roten, hellgrünen, gelben und violetten Füllungen. Besser stimmen die unteren Kreise, vornehmlich in kräftigem Blau gehalten, mit weißen Randstreifen; in ihrer Mitte große rote Rosen mit gelben Tupfen. Die Ergänzungszwickel blau und rot geschacht. Große Zwickel: Rote, weiß umränderte Kreise, der Rand an den Berührungspunkten mit gelben Rosettchen besetzt. Die viereckigen Zwickel sind stahlblau, die kleinen zeigen rote oder weiße Rosen auf hellgelb.

Abb. 316 Verglasung des V. Fensters der Nordwand.

I. Fenster des Chorabschlusses. — Verglasung: Kleinmaschiges Flechtwerk mit Pässen in blauen und weißen Bändern auf roter Grundfläche.

Maßwerk: Im Fünfpaß blüht eine rote Rose mit blauem, weiß umrahmtem Kelch, aus dem weiße Staubfäden sprießen; die Lappen grün und gelb gerautet; gelbe Blumen schmücken die roten Zwickel; in den unteren Dreipässen weiße Maßwerkfiguren mit blauer Füllung, in den Lappen gelber, in der Mitte roter Einlage.

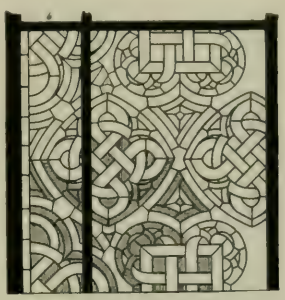


Abb. 317. Verglasung des I. Fensters im Chorabschluß.

II. und IV. Fenster des Chorabschlusses. — Verglasung: Große Rauten aus blau eingefaßten, roten, gelb durchbrochenen Streifen umschließen blau umrahmte Fünfpässe; inmitten des weißen Bandgeflechtes eine rote Rose mit gelbem Kern und grünen Rippen. Borte rot mit gelben Blümchen.

Maßwerk des II.: Aus blauem Grunde strahlt ein achtspitziger, weiß eingefaßter, roter Stern; in den Lappen gelbes Efeulaub auf rot. In den Zwickeln weiße Blätter auf blau. In den unteren Dreipässen zeigen die Lappen weiße Vierpässe auf rot, von deren grünen Rosen gelbes Blattwerk ausgeht. — Etwas Ähnlichkeit hat das gegenüberstehende Maßwerk des IV. Fensters. Die Mitte behauptet ein achtstrahliger, weiß gezeichneter, roter Stern mit gelbem Kern. Jeder Lappen der Dreipässe enthält einen weißen, rotgrundigen Vierpaß; gelbe Blätter ranken sich um eine grüne Blume.

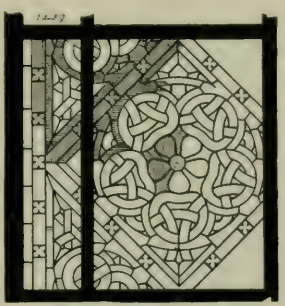


Abb. 318. Verglasung des II. und IV. Fensters im Chorabschluß.

V. Fenster des Chorabschlusses. — Verglasung: Kreisförmig umschriebene Vierpässe blau; die Zwickel grün, die dreieckigen und ovalen Formen rot, die spitzen, unten abgestumpften gelb. — Maßwerk: Im Fünfpaß hebt sich eine große, rote, weiß umränderte Rose von den blau gequaderten Lappen ab. In den kleinen Zwickeln blaue Rosen mit roten Fruchtbechern auf gelbem Grund. Die unteren Dreipässe bergen blaue Dreipässe mit gelben Scheiben, weiß umrändert, auf rotem Grund; die grünen Mittelstücke, hart in der Farbe, sind erneuert.

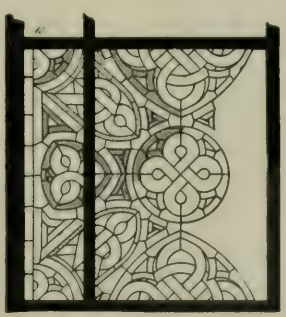


Abb. 319. Verglasung des V. Fensters im Chorabschluß.

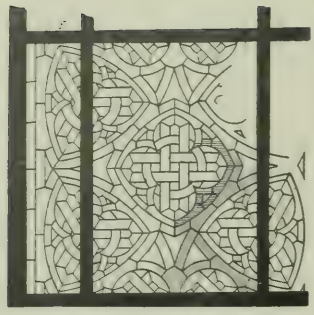


Abb. 320. Verglasung des I. Fensters der Südwand.

I. Fenster der Südwand. — Verglasung: Rotes Hauptnetz mit blauen Vierpaßeinlagen. — Kühl ist die Stimmung im Maßwerk. Im blaugrundigen Vierpaß rot umrahmte, weiße Maßwerkformen mit gelben Zwischenstücken; die Ergänzungszwickel weiß und rot geschacht.

Die Fünfpässe der unteren Kreise enthalten gelbes Blattwerk auf rotem Grunde; sie umschließen je einen weiß gezeichneten Vierpaß mit roter, innen weißer Rose, um die sich auf blauer Unterlage gelbe Blätter legen. In den Kreiszwickeln auf rot weiße, grüngestengelte Blumen. Große Zwickel: Auf einer Seite rote, auf der anderen „verblaßte", vom Überfang entblößte, gelb scheinende Quadern mit weißen Tupfen, blau umrahmt, getrennt durch ein gelbes Netz, auf dessen Verknotungen vier weiße Rosettchen grüne Zwischenstücke umschließen. Kleine Zwickel: Rote Quadern, blaues, weiß geknüpftes Netz. — Verglasung: Gelbliche Randstreifen; blaue und rote Bänder.

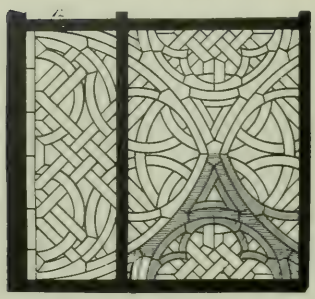


Abb. 321. Verglasung des II. Fensters der Südwand; gelbliche Randstreifen; blaue und rote Bänder.

II. Fenster der Südwand. — Sockelmosaik: Gelbe Blumenrauten, drei übereinander, rot umrahmt, von blauem, gelblich geknotetem Netz übersponnen; in b und d rote, blau umrahmte Rauten, mit gelbem Netz und grünen Schnittpunkten.

Maßwerk: Teilweise zu blau, teilweise etwas bunt ist die Farbengebung im Overstoltz-Fenster. Die Mittelrosette des oberen Passes ist neu, gelbes Blattwerk auf rot; grüne, weiß umrahmte Zwickel ergänzen den Paß zum Kreis. In den Lappen zahlreiche blaue, gelb betupfte, weiß umrissene Vierpässe, die Zwischenräume rot, gelb punktiert. — In den beiden Fünfpässen eine mehrfarbige Rose, in den Lappen gelbe Lilien auf blau; die Pässe durch rot-weißes Schachbrettmuster zu Kreisen ergänzt. Große Zwickel: Auf rot schmale, weiße Vierblätter mit gelben Mittelpunkten.

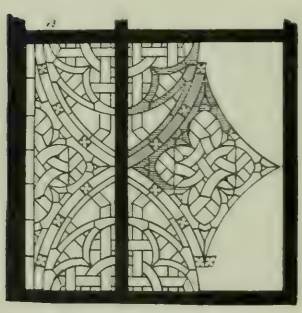


Abb. 322. Verglasung des III. Fensters der Südwand.

III. Fenster der Südwand. — Verglasung: Rote, mit blaßgelben Blümchen belegte Streifen, begleitet von blauen, verschlingen sich zu Ovalen mit eingeschobenen Kreisen und Pässen.

Sockelmosaik: a und c drei rote Vierblätter übereinander, seitlich halbe, mit weißen Punkten; das Rautennetz blau; b und d blaue Vierblätter mit gelber Einlage und rotem Netz. — In den unteren Nischen, durch ein gelbes Streifchen getrennt, a grüne, b rote, c blaue, d unkenntliche, bemalte Quadern.

Maßwerk: Bei diesem Fenster ist das Farbenspiel wärmer. Im oberen Paß gelber Efeu auf stahlblau; in den vier Lappen zahlreiche rote, in der Mitte gelb eingelegte Vierpässe, die durch weiß abgerundet, von blauen Streifen getrennt werden; die Zwickel rot, weiß und gelb. In den unteren Pässen eine rote, gelb gefüllte, grünblättrige Rose, ringsherum weißes Efeugeranke auf rot. In den großen Zwickeln halb stahlblaue, halb rote Quadrate mit gelben Mittelquadern und weißem Netzwerk. Die an und für sich gute Stimmung wird übertroffen durch die Maßwerkfüllung des folgenden Fensters.

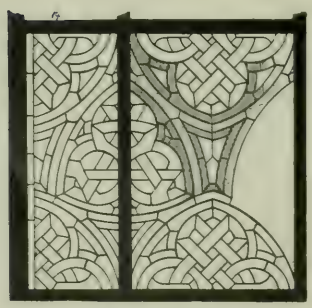


Abb. 323. Verglasung des IV. Fensters der Südwand; rote Streifen, durch gelb getrennt, bilden Zwickel, Drei- und Vierpässe.

IV. Fenster der Südwand. — Sockel: In a und c grün, in b und d rot gefüllte Nischen. — Verglasung: Rote Streifen, durch gelbe getrennt, bilden Zwickel, Drei- und Vierpässe.

In diesem Maßwerk glitzert ein wunderbares Farbengefunkel; der obere Vierpaß enthält weiß gezeichnete, rot gefaßte, teils blaue, teils rote Maßwerkformen mit gelben Einlagen, letztere im Rot auch mit grün untermischt. Die Mitte der unteren Pässe zeigt weiße Maßwerkgebilde mit roter Füllung und gelben Einlagen. Die stahlblaufarbigen Lappen enthalten weiße Ranken mit roten, grünspitzigen, in der Mitte gelben Rosen. Große Zwickel: Rote und blaue Kreise mit gelben, vierspitzigen Zwickeln, überspannt von weißem, blau und rot geknotetem Netzwerk.

V. Fenster der Südwand. Sockelmosaik. Weiße, geblümte Quadern, bemalte rote Rosetten mit vier blauen Blättern, also Vierblätter auf weiß; in b und d weiße Vierblätter mit gelben Rosetten auf rotem, gelblich eingelegtem Grunde. — Verglasung: Die Pässe in rot und blau. — Das letzte Maßwerk endlich mit seinem reizenden Bandgeflecht bildet einen vollwertigen, prächtig ausklingenden Abschluß. Das weiße Bandgewebe, umrahmt von blauen oder roten Paßformen, vereinzelt durchsetzt mit gelben Streifen auf rotem oder blauem Grunde. Als Mittelpunkt dient eine rote, grünblättrige, im Kelch gelbe Rose; in den Zwickeln Blumen. Ähnlich ist der Schmuck der unteren Pässe. In den Zwickeln gelbe Vierecke, darin rote, übereckgestellte Quäderchen, das Netzwerk blau mit weißen Knoten.

Um von dieser, sich allmählich steigernden Farbenpracht der Bekrönungen den vollen Genuß zu haben, muß man schon zum Laufgang hinaufsteigen; dort erst kommt ihr großartiges Farbengefunkel zur vollen Geltung; dort findet auch die Kleinmosaikarbeit des Hauptfensters rechte Würdigung.

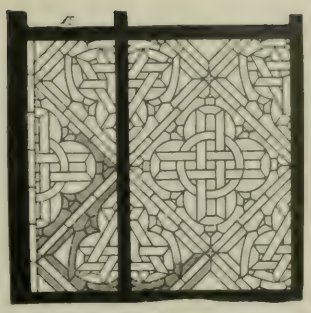


Abb. 324. Verglasung des V. Fensters der Südwand, die Pässe in rot und blau.

Die Standfiguren der Hochfenster.

Die riesigen Königsgestalten, in einer Körperhöhe von annähernd 2,25 Meter, werden, obschon sie die biblische Zahl im Stammbaum Jesse übersteigen, als jüdische Könige angesprochen, weshalb die goldenen, vereinzelt roten Weltkugeln „selbstverständlich ohne Kreuz" geblieben seien; diese Behauptung widerspricht meinem Befund: mehrfach ist ja das Kreuz vom Quereisen verdeckt, meist ist aber der Reichsapfel bekreuzt, sogar bei den Vorfahren der heiligen Magd im Mittelfenster. Gleichsam als fürstliche Ehrenwache umstehen die achtunvierzig Herrscher das göttliche Kind, den König der Könige. Nicht viel später wurde der gleiche Gedanke in den Laufgangfenstern des Straßburger Münsters durchgeführt.

Die Gestalten tragen unverkennbar echt deutsches Gepräge; deutsch ist die Farbe, deutsch der Schnitt des Haares. Die bartlosen Köpfe der jugendlichen Könige sind von hellgelbem Lockenhaar umrahmt, dessen Fülle den Umrissen des Hauptes eine gefällige Form verleiht; über der Stirn zu kurzem Büschel abgeschnitten, fällt das Haar sonst in dichten Strähnen bis zur Höhe des Unterkieferwinkels und ist hier in breiter Rolle nach innen umgebogen. Diese perückenartigen Haarwulste, die eine Kopfbreite von 38 Zentimeter bedingen, verdecken die Ohren und helfen dadurch dem Maler über eine zeichnerische Schwierigkeit bequem hinweg. Der Ausdruck der glatten Gesichter ist, soweit überhaupt ein Urteil nach den wenigen, überdies nur teilweise erhaltenen Köpfen gestattet werden kann, ruhig und bestimmt.

Die bärtigen Vertreter des reiferen Mannesalters haben bei gleicher Haartracht zart gewellten oder locker gelockten, runden Vollbart von dunkelgelber Färbung, das Blond der Deutschen, während man anderwärts vielfach dunkles Haar in tiefem Blau oder Blauviolett vorfindet.

Das Grau der Greise ist durch ein wässeriges, helles Blaugrau dargestellt; bei diesen ehrwürdigen Alten begegnet uns eine andere Bartform, die besonders bei einem erneuerten Gesicht der Nordreihe auffällt. Sämtliche Köpfe wechseln, sofern sie nicht irrtümlich vertauscht sind, in regelmässiger Reihenfolge; nur in zwei Fenstern ist die ursprüngliche Ordnung gestört[1].

Um die Stirn, in die bei den meisten Gestalten der kurz gestutzte Haarbüschel hineinragt, legen sich schmale, etwa 4 Zentimeter hohe, goldene Kronreifen, besetzt mit verschiedengestaltigen, zwischen 6 und 7 Zentimeter hohen Blattverzierungen, die meist auf dem Scheitel die Haarfarbe durchblicken lassen.

An die dünnen Handgelenke setzen die schmalen Hände an, nackt oder in weißen Stulphandschuhen, mit schlanken, langen Fingern. Die Rechte, bei fünf Königen die Linke, hält das in Kreuzblume oder Lilie auslaufende Zepter, die andere Hand den Reichsapfel. Die großen Füße stecken in schwarz bestickten, spitzen Knöchelschuhen von der Farbe der Beinkleider oder Strümpfe, fleischfarbig, grün, rotviolett oder gelb.

Die Königsgestalten liefern, da sie keinen einschneidenden Änderungen ausgesetzt waren, einen zuverlässigen Beitrag zur Trachtenkunde. Die Gewandung, mit bald eng anliegenden, bald weiten Ärmeln, die fast stets an der Handwurzel ein fest schließendes, farbiges Hemd erkennen lassen, ist in der

[1] II. graubärtig, sonst bartlos; IV. alle bartlos.

Abb. 325. Erstes Fenster rechts von der Mitte. Vor den Sockelblenden der goldene Schild der Jülicher mit dem schwarz aufgetragenen, ungekrönten Löwen. Die Architektur vorwiegend gelb. Köpfe neu. Der jugendliche König, vor blauem Grund, ist gut in der Zeichnung, prächtig in der Farbe. Leibrock rot, der gelbe Überwurf grün gefüttert. Der neben ihm stehende Greis gehört gleichfalls in der ruhigen, würdigen Haltung zu den besseren Figuren. Gewand violett, Mantel grün, Schuhe gelb.

Regel, damaliger Sitte entsprechend, mit bunten, teilweise edelsteinbesetzten Säumen eingefaßt. Querstreifen, Borten, Umschläge, Vorder- und Seitenschlitze sollen die Farbenwirkung erhöhen. Die Tunika, an der Halsöffnung, an den Handgelenken, an den Schlitzen, am unteren Saum und auch sonst mit reichem Besatz bestickt, fällt glatt herunter; breite Querborten über der Hüftengegend dürften den zum Zierstück gewordenen, aufgenähten Schwertgurt darstellen. Einzelne Herrscher tragen breite, weiße Pelzkragen; bei anderen begegnen uns Schlitzärmel; andere Leibröcke haben am Halsausschnitt eine Art Kapuze oder ein Halstuch, dazu kleine Brustumschläge. Bei der Mehrzahl findet man über dem Leibrock den mit reichem Bortbesatz und farbigem Futter ausgestatteten Mantel. Diese Toga wird auf alle mögliche Weise getragen, sehr häufig in breiten Falten über eine Schulter geworfen, mit einer Hand gerafft, bei anderen straff um eine oder um beide Schultern gezogen. Als Mantel wird sie vor der Brust von einer Schließe oder einer Spange gehalten oder durch mehrere Krampen geschlossen, oder auf einer Schulter befestigt. Bei anderen hängt der Überwurf gleichmäßig von beiden Schultern, mit einem langen Bande vor der Brust geknüpft, seitlich oder auch als Rückenmantel hinab.

Der ausgeprägte Farbensinn der alten Glasmaler verbürgte von vornherein eine glückliche Gesamtstimmung. Die für den Zeichner maßgebende Erkenntnis veranlaßte den Maler ebenfalls zur Verwendung ausgedehnter Farbenflächen. Die Wirkung verstand er zu heben, indem er die Grundtöne hinter Architektur und Bild, die blauen und die roten übereckgestellten Quadern, ferner die Nischenfärbung des nämlichen Fensters nicht bloß in seitlicher, sondern gleichzeitig in schräger Richtung verschob und sie überkreuz vertauschte.

Das Kleinmosaik in den Sockelfeldern wiederholt sich niemals, es wechselt vielmehr in vielfältigem Formen- und Farbenspiel, vereinzelt ersetzt durch einfarbige Fensterfüllung. Da rot und blau in den breiten Flächen der Gründe, gelb und weiß in der Architektur reichlich vertreten waren, wurden diese Gläser zur Gewandung in anderer Tonfärbung ausgewählt, dann aber vorzugsweise grün, rot- und blauviolett verwandt; mit sicherem Gefühl wußte der Glasmaler zu den Gewändern passendes Futter, entsprechende Umschläge, Streifen und Borten zu finden, so daß die meisten Gestalten eine bestimmte, ruhige Farbenstimmung aufweisen[1].

Zeichnung. Der richtige Begriff von der Fernwirkung, dazu die gebührende Rücksichtnahme auf die für den Beschauer steile Höhe, haben zweifellos den Stift des Meisters bei der Zeichnung der Könige geleitet. In den mächtigen Gestalten offenbart sich ein selbstbewußter Mut, unter vernünftiger Verzichtleistung auf unnötige Kleinigkeiten sich auf großzügige, weitwirkende Einfachheit zu beschränken, wobei der Zeichner sich überdies, allerdings unbeabsichtigt, die Arbeit wesentlich erleichterte. Er war sich verständnisvoll bewußt, daß der Standort seiner Werke andauernder Betrachtung entrückt war, daß es lediglich galt, durch die Gesamtheit kräftig und derb gehaltener Zeichnung eine für den gewaltigen Raum befriedigende Wirkung zu erzielen. Von diesem Gesichtspunkte aus, als rein dekorative, groß angelegte Werke, als Flächenkunst betrachtet, verdienen die Glasmalereien des Hochchors in ihrer feierlichen Größe uneingeschränktes Lob. Bei solcher Voraussetzung darf es nicht sonderlich überraschen, daß der Künstler sich mit einer verhältnismäßig geringen Zahl von Vorbildern begnügte und sich bei der Umrißzeichnung der drei vertretenen Lebensalter innerhalb dieser Stufen mit ziemlich ähnlichen Formen zu behelfen suchte, die er freilich gar mannigfach abzuwandeln verstand. Änderung der Kleidung und ihres Faltenwurfs ersetzen Verschiedenheit der Körperhaltung; Verschiebungen von Gliedmaßen sollen bei gleichartigen Gestalten den Eindruck größerer Mannigfaltigkeit erwecken. So hält die Rechte, bei wechselnder, teils ungezwungener, teils krampfhaft steifer Armhaltung, mit geringen Seitenverschiebungen und verschiedener Handgelenkbiegung, das Zepter entweder mehr oder weniger schräg gegen die Schulter gelehnt oder bei hängendem, leicht auswärts gestrecktem Arm frei senkrecht in die Höhe. Der linke Arm ist im Ellenbogen schwach gekrümmt, nach seitwärts auf Brusthöhe erhoben oder im rechten Winkel zwanglos vor die Brust gelegt oder mit der Hand in die Mantelschlaufe eingehakt; zuweilen ist die Hand von der Toga verhüllt; dann ruht auf dieser die Kugel, gleich häufig rechts wie links. Bei einzelnen ist der Arm, von dem Überwurf straff umwunden, mehr vorgeschoben, so daß die Kugel vor der entgegengesetzten Brusthälfte ruht; einmal trägt die mit dem Daumen in der Mantelschlinge hängende Linke den Apfel. Der dritte König im dritten Fenster ist ohne Kugel, der vierte hat die Rechte beteuernd erhoben; eine ähnliche Gebärde wiederholt sich bei einem Brustbilde des Mittelfensters. Die großen Füße hängen nach vorn herab; ihre Stellung ist meist gleichförmig, breitspurig mit kaum merklich nach auswärts gerichteten Spitzen; selten weicht der Fuß eines festen Standbeins etwas ab; manchmal stehen sie gleichlaufend nebeneinander mit einwärts gerichteten Spitzen und geknickten Knien. Die Unbeholfenheit solcher Haltung könnte man für überlegte Absicht halten, wenn der Zeichner sie ausnahmslos für das vermeintlich schwache Greisenalter verwandt hätte. Immerhin ist die breitspurige Stellung die geläufige; bei den Gestalten, die bei festem Standbein das andere ungezwungen abgerückt haben, ist auch eine leichte Drehung oder Biegung des Leibes bemerkbar. Als Vertreter einer der tüchtigsten Figuren verdient der erste König im fünften Fenster der Nordwand besondere Wertschätzung Abb. 326; zu einer auffallend

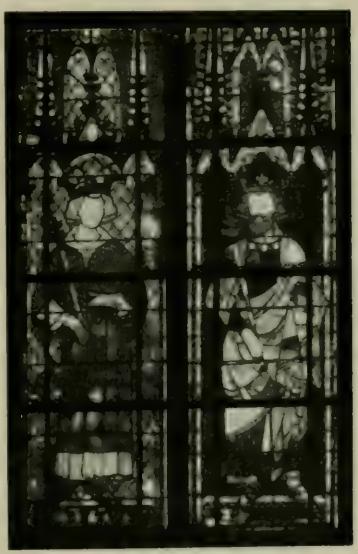


Abb. 326. Aus dem V. Fenster der Nordwand

[1] Gewöhnlich treten drei Hauptfarben, allerdings in verschiedener Gradstärke, zusammen, vorzugsweise gelb, grün und rot oder rotviolett, letzteres in drei Tönen, gelb, stahlblau und grün; rot, grün und weiß; gelb stahlblau und rot oder rotviolett, sowie wenige andere Gruppen. In den Brustbildern des Mittelfensters vereinigen sich unter spärlicher Beigabe von weiß am häufigsten rot oder violett mit gelb und grün, dann rot und grün, grün und gelb, violett und grün, rot und gelb, vereinzelt steht rot oder rotviolett allein.

natürlichen Haltung kommt eine vorzüglich abgestimmte Farbenwahl. Auf dem hellgelben Haar die tief goldene Krone; um den Hals legt sich weit der lichtgrüne, kapuzenartige Umschlag des herrlich roten, an den Ärmeln und am Fußsaum breit in grün ausgeschlagenen Mantels; auf der Brust gelber Besatz, an der Handwurzel hellviolette, enge Ärmel; auf Hüfthöhe ein schmaler blauer, oberhalb der Knie ein gelber Streifen; die Schuhe sind gelb.

Lieblich ist die Farbenstimmung des in der Körperhaltung ähnlichen jugendlichen Königs im ersten zweiteiligen Fenster des Chorabschlusses, während bei seinem Nachbar eine kühlere Farbengebung vertreten ist. Ruhig und sicher ist die Haltung des schlank gebauten Jünglings im folgenden Fenster.

Bezüglich der Einzelheiten erweist sich der Zeichner als ein Kind seiner Zeit. Die feste Linienführung wird unsicher an den nackten Teilen. Die Gesichter sind zwar leidlich gelungen; sie erfüllen als solche, soweit sie alt sind, ihren Zweck, ohne daß man deshalb aus ihren Zügen einen bestimmten Gefühls- oder Gesinnungsausdruck hervorzuholen vermag. Die leicht geschwungenen Lippen, Nase und Kinn sind scharf gezeichnet, die Brauen leicht gewölbt; das untere Lid der mandelförmigen Augen ist ungefähr geradlinig, das obere durch doppelte Linien ausgedrückt; die einfache Pupille ist entweder nach innen oder nach dem äußeren Winkel gerückt, selten geradeaus gerichtet, wie auch die auf langen Hälsen sitzenden Köpfe, schwach seitwärts gewendet, nur vereinzelt in volle Vorderansicht gestellt sind.

Die blaßrötliche Gesichtsfarbe zeigt manchmal einen Stich ins Braungelbliche. Die weitaus größte Zahl der im Glasausschnitt ungleichen Köpfe ward im Laufe der Jahrhunderte erneuert, die übrigen sind mehr oder weniger ergänzt, um nicht zu sagen, fast ganz neu. Soweit die beschwerliche Besichtigung ein Urteil ermöglicht, scheinen nur wenige, und zwar im Hauptfenster, unversehrt. Hier ist die Krone, dort das Haar, bei anderen das Gesicht alt, alles übrige aber spätere Zutat. Obschon die älteren Ersatzstücke nach den zerbrochenen Vorbildern hergestellt sein mögen, fehlt ihnen dennoch die Bestimmtheit der Züge; einzelne verraten sogar die gänzliche Unfähigkeit eines Stümpers des 19. Jahrh. Der auf das Notwendigste beschränkten Zeichnung entspricht die glasmalerische Behandlung. Kräftige Striche machten verstärkende Schattierung überflüssig; die schlichte Umrißzeichnung, die festen Falten genügten zur Erzielung der gewünschten Deutlichkeit. Das Fehlen jedwedes Überzuges ließ die Leuchtkraft der Farbengläser ungebrochen zur Geltung kommen. Aufdringliche Buntheit ist vermieden, die Hauptfarben, gesunde Töne, halten sich das Gleichgewicht. Von Damaszierung hat der Glasmaler abgesehen; Silbergelb scheint er noch nicht gekannt oder aus sachlichen Gründen verschmäht zu haben. Im zuversichtlichen Vertrauen auf die Fernwirkung wagte er die Gesichter, Haare, Bärte, sogar die Lippen auszubleien, wozu ihn stellenweise freilich technische Notwendigkeit gezwungen haben mag. Selbst Sprünge hat er roh geflickt in dem beruhigenden Bewußtsein, daß der Fehler von unten aus nicht wahrgenommen wird; einzelne Glasstücke zeigen auffallende Größe, im übrigen besitzen die Fenster die so oft beschriebenen Eigentümlichkeiten ihrer Entstehungszeit.

Geschichtliches über die Hochchorfenster.

Im Anschluß an die beschreibende Übersicht des derzeitigen Zustandes und an die Würdigung des künstlerischen Wertes der großartigen Prachtwerke dürfte ein geschichtlicher Rückblick auf ihre Entstehung gerechtfertigt sein.

Die lange Jahrzehnte hindurch, zuweilen heute noch irrtümlich in das Ende des 13. Jahrhunderts gesetzten Fenstermalereien des Chors und des Umganges sind, mit Ausnahme zweier älterer, in den bereits 1297 ziemlich vollendeten Kapellen innerhalb der Jahre 1317 bis 1320 angefertigt worden, obgleich die Strenge des Stils und die einfache Art der Malweise eine frühere Zeitbestimmung gestatten würden. Die Hochfenster wurden allenthalben für ein Weihegeschenk der edlen Herren gehalten, die am 5. Juni 1288 in der denkwürdigen Schlacht bei Worringen den Erzbischof Siegfried von Westerburg (1275—1297) besiegten. Diese irrige Ansicht fußte schlechthin auf falscher Auslegung der in den Sockelfeldern angebrachten Wappenschilde auswärtiger Grafengeschlechter und mehrerer Kölner Patrizierfamilien. Trotz der offenbaren Unwahrscheinlichkeit, daß das Domstift eine Schenkung genehmigt haben würde, die unmittelbar zum Andenken an die Niederlage eines Erzbischofs, an den Zusammenbruch seiner weltlichen Macht über die Stadt errichtet werden sollte, konnte jene falsche Meinung

sich ohne jegliche Unterlage geraume Zeit hindurch behaupten, bis im Jahre 1855 Leopold Eltester[1], königlicher Archivar zu Koblenz, den landläufigen, festgewurzelten Irrtum aufdeckte und ebenso scharfsinnig wie unwiderleglich nachwies, daß einige Herren benachbarter Landschaften im Verein mit den edlen Geschlechtern der Stadt die farbenreichen Fenstermosaiken erst kurz vor der Einweihung gestiftet haben. Eltester gebührt das dankenswerte Verdienst, durch urkundliche und baugeschichtliche Belege den zuverlässigen Nachweis geliefert zu haben, „daß keines jener Fenster von dem Herzog von Brabant, keines von dem Scherffgen, Jüdden oder Manderscheid, keines auch infolge der Schlacht von Worringen, sondern daß alle oder doch die hauptsächtlichsten erst zwischen den Jahren 1313 bis 1322, wahrscheinlich zwischen 1317 und 1320 von dem Erzbischof Heinrich von Virneburg, den ihm verwandten Grafenhäusern Holland, Jülich und Kleve, von der Stadt Köln und den städtischen Ritterstämmen Hardevust, Overstoltz genannt Effern, Kleingedank von der Stessen, Overstoltz, Kleingedank von Mommersloch und von der Salzgasse usw. unter Hinzutritt der bergischen Geschlechter von Schönrode und von dem Bottelnberg (?) gestiftet worden sind."

Die Schilde erzählen vielmehr ein anderes Ereignis, das für die niederrheinische Geschichte, zumal für das Jülicher Land, von bedeutender Tragweite sein sollte. Die beiden nördlichen Glasgemälde enthalten nämlich je zwei geviertete Schilde, in Platz 1 und 4 den schwarzen Löwen auf Gold, in 2 und 3 den roten, gleichfalls ungekrönten, springenden Löwen auf goldenem Felde, das Wappen Wilhelms des III., Grafen von Hennegau und Holland.

Ferner tragen die (erneuerten) Schilde am Fuße des Mittelfensters ein schwarzes Kreuz in Silber, das Zeichen des Erzstifts Köln; im Maßwerk leuchten die Farben des Erzbischofs Heinrich, Grafen von Virneburg, der von 1306 bis 1332 die Kölner Mitra trug: sieben rote Rauten auf Gold.

Die zwei nächsten Fenster, deren goldene Schilde vor den Sockelblenden den schwarz aufgetragenen, springenden Löwen von Jülich[2] zeigen, sind Stiftungen des Grafen Gerhard von Jülich (1297 bis 1328) und seines ältesten Sohnes Wilhelm.

Graf Wilhelm von Holland war der Großneffe des deutschen Königs Wilhelm von Holland, der 1248 der Grundsteinlegung des Domes beigewohnt hatte. Im Juni 1317 ward zu Köln unter dem Beirat des Erzbischofs Heinrich die Verlobung der Tochter des Grafen Wilhelm, Johanna von Holland, mit dem Junggrafen von Jülich, dem nachmaligen Markgrafen und Herzog Wilhelm verabredet; die beiden Grafen haben in Gemeinschaft mit dem Erzbischof aus diesem feierlichen Anlaß die Gemälde gestiftet, wie Eltester richtig hervorhebt, der Stellung der Wappen gemäß, die der Braut noch den Vorrang einräumte, jedenfalls vor der Vermählung des jungen Paares, die durch Erzbischof Heinrich im hohen Dom 1324, nach anderer Mutmaßung[3] 1320 vollzogen wurde. Diese Heirat brachte später die Verschwägerung mit dem deutschen Kaiser, mit Ludwig dem Bayer, und mit König Eduard von England; solch hoher Verwandtschaft dürfte der Jülicher Graf nicht zuletzt seine bald darauf erfolgte Standeserhöhung zu verdanken haben. Zweifelsohne sind sämtliche Glasgemälde vor der Einweihung des Chores, also vor dem 27. September 1322, vorhanden gewesen, vermutlich aber schon kurz nach der im Jahre 1317 vollzogenen Verlobung entstanden.

Die übrigen Glasgemälde des Hochchors halten das Gedächtnis an altkölnische, rittermäßige Geschlechter wach; die Ehrenschilde zeugen von dem freigebigen Frommsinn stolzer Bürgerhäuser; sie erinnern an die wehrhaften „heren van coellen", die so außerordentlich viel zum hohen Ansehen der damals größten deutschen Stadt beigetragen haben. Das erste Fenster der Nordwand ist laut dem redenden Wappen eine Stiftung der Hardevust[4]. Das zweite Glasgemälde erweist sich als Gabe eines jüngeren Zweiges der Hartefaust, und zwar zweier Brüder und einer Schwester, denen sich der Bräutigam der letzteren, Gerhard Overstoltz von Effern, zugesellt hatte[5]. Neben dem vermutlich im Platz vertauschten Schilde der Overstoltz kniet betend Sophia Hardevust, in weißer Kopfhülle, grünem Kleid

[1] Leopold Eltester, Die Stiftungen der gemalten Fenster im hohen Chore und nördlichen Seitenschiffe des Domes zu Köln im Organ für christliche Kunst V. (1855), S. 249.

[2] Augen und Zähne, anscheinend auch der Kopf des ungekrönten Löwen sind eingebleit; das Auge scheint weiß, der Kopf dunkelblau, die Zunge rot eingefügt; der vierte Schild in seinem oberen Teil neu.

[3] Vgl. W. Graf von Mirbach, Beiträge zur Geschichte der Grafen von Jülich in der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins XII. 1890. S. 218.

[4] Auf roten Schilden, wovon der dritte und vierte fast ganz alt, je zwei silberne, goldgeschiente Arme mit goldenen Fäusten im Kampf verschränkt, der dritte mit schwarzem, dreizinkigem Turnierkragen belegt ist.

[5] In den silbernen Schilden a, c und d sind die Arme rot; über den goldenen Fäusten ein schwarzer Stern; das zweite Wappen b, in Silber drei schwarze Turnierkragen, ist neu.

und violettem Mantel, ihr gegenüber ihr Mann, das Haar gelb angebleit, in gelbem, mit weißem Pelz verbrämtem Mantel, aus dem enge, grüne Ärmel hervorlugen.

Den gevierteten Schild[1] des dritten Fensters führte Ritter Hildeger oder Hilger Kleingedank von der Stessen, Schöffe und Schultheiß der Stadt Köln, dessen hervorragenden Verdienste Eltester eingehend darlegt, und der auch in St. Kunibert einen Altar stiftete[2]. Das vierte Fenster, eine städtische Schenkung, zeigt die geteilten Schilde der Stadt Köln, oben drei goldene Kronen in rot, unten ein silbernes Feld in grauer Schachtbrettmusterung[3]. Im fünften Glasgemälde stehen die Zeichen der Grafen von Kleve[4] die schon früher mit den Grafen von Jülich und von Holland das Gotteshaus der Minoriten, die sogenannte Ritterkirche, mit Glasgemälden ausgestattet hatten. Otto Graf von Kleve war mit der Nichte des Erzbischofs vermählt, jedoch 1311 verstorben; sein jüngster Bruder Johann, der 1324 zum Domdechanten befördert wurde, dürfte wohl als der Spender anzusprechen sein. Das gegenüberstehende Fenster der Südwand enthält zweierlei Schilde, wie Eltester mit Wahrscheinlichkeit annimmt, die Wappen eines bergischen Ritters von Schönrode und seiner Gemahlin, einer geborenen von Langel oder von dem Bottelnberg[5]. — Im zweiten Glasgemälde prangt das stolze Ehrenzeichen des einst so mächtigen Hauses der Overstoltz, drei goldene Turnierkragen in rot; zwei andere Stämme dieses vornehmsten der kölnischen Geschlechter haben sich durch die Stiftung von Glasfenstern in der Johannes- sowie in der Marien- oder Dreikönigenkapelle verewigt. Das folgende Fenster möchte Eltester dem kölnischen Ritterstamm von der Salzgasse zuerkennen[6]; im vierten gehören die goldenen Schilde mit dem schwarzen geschobenen Balken den Kleingedank (parvae mentis), genannt von Mommersloch, während für das letzte Fenster am Querschiff die Stifter, die einen schräg gevierteten, oben und unten roten, beiderseits goldenen Schild führten, nicht ausfindig zu machen sind.

So strahlen denn die farbenfunkelnden Glasgemälde aus ferner Vergangenheit in die Gegenwart und erzählen, selbst eine herrliche Verkörperung reicher Pracht, von dem Glanz und von der Größe vergangener Tage; für den Kundigen ein inhaltvolles Blatt altkölnischer Geschichte.

In den ritterlichen, kraftvollen Gestalten, deren Gewandung der vornehmen Tracht jener Zeit entspricht, könnte man ohne weiteres die stolzen Söhne städtischer Macht, die selbstbewußten, willensstarken Vertreter eines unbeugsamen Stadtadels erblicken. Fast möchte man der vierzig tapferen Männer von der Sippe der Geschlechter gedenken, die sich in der Nacht vom 14. zum 15. Oktober 1268 unter Führung des greisen Matthias Overstoltz mit Todesverachtung auf die übermächtigen Scharen der an der Ulrepforte verräterisch eingelasssenen Eindringlinge warfen, wo des Matthias Sohn Gerhard gar furchtbar unter dem Feind aufräumte, wo jeder einzelne Kämpe, gleich einem Judas Makkabäus oder, wie der Chronist uns kündet, gleich einem Dietrich von Bern, seine Schuldigkeit getan hatte. Jenes Heldentum, vor allem der ungebrochene Mut, die selbstlose Todesverachtung des schwer verwundeten Hauptes der Overstoltzen, der, tödlich getroffen, die Gemeinden zum weiteren Kampf anfeuert, hätten wahrlich verdient, an hervorragender Stelle verewigt zu werden[7].

Solche Betrachtung ruft die wechselvolle Geschichte der Stadt in lebendige Erinnerung. Man gedenkt der erbitterten Kämpfe und Fehden, die das stolze Patriziat bald mit den Erzbischöfen, bald mit den Gemeinden zu bestehen hatte. Vor dem geistigen Auge ersteht wieder die mächtige Hansestadt, die als Mittelpunkt des westlichen Deutschlands geistiges und künstlerisches Streben unterstützte, ohne darüber Handel und Gewerbe zu vernachlässigen, wo ein selbstbewußter Rat seine Machtstellung unerschüttert zu behaupten wußte.

[1] In a und d auf Gold ein eingebleiter, doch schwarz gedeckter Mohrenkopf in roter Krone und rotem Halsband, mit hell eingefügten Augen und Lippen; in b und c ein silberner geschobener Balken auf rot.

[2] H. Reiners. Kölner Kirchen S. 126.

[3] Die Wappen, in der unteren Hälfte verschiedentlich durch Blei geteilt, sind stark ergänzt

[4] In rot ein silberner Herzschild, auf dem ein goldenes, achtspeichiges Lilienzepterrad mit grüner Nabe, die klevische Lilienhaspel, aufliegt.

[5] Die einen von Blau und Gold geteilt, darüber ein silberner Schrägrechtsbalken mit drei roten Plätzen, die andern mit schwarzem Zinnenbalken in Silber; die beiden letzten Schilde sind erneuert.

[6] Zwei rote, geschobene Schrägrechtsbalken, sogenannte Treppen in Silber; auf den Schilden b und d mit schwarzem, fünfzinkigem Turnierkragen belegt.

[7] „En bekumert uch niet mit uns doden. Geet helpt den levendigen. Got ind syn liev moder haint uns noch in allen tzijden gehulpen weder uns vyande. Got der here verlene uns hude dat wyr ere ind verwinnung have, so will ich vill de vrolicher sterven." Chronik S. 233.

Im ritterlichen Lanzenstechen zersplitterten die kampfgeübten Söhne Kölns bei den Ritterschauspielen, die während der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Köln häufiger abgehalten wurden, und von denen die Kölhoffsche Chronik das Turnier vom Jahre 1334 als das glänzendste schildert, mit den adeligen Herren der Nachbarschaft ihre Speere. Schon früher hatte De Noel im sogenannten Templerhause in der Rheingasse Ritterbilder aufgefunden, kürzlich wurden flott gezeichnete, kämpfende Paare im Hinterhause am Filzengraben 12 entdeckt[1].

Welch blühendes Stadtleben innerhalb der Bürgerschaft, das sich beim Einzug oder beim Aufenthalt hoher Herrschaften mit staunenswertem Aufwand zu nie gesehener Pracht entfaltete und selbst verwöhnten Besuchern rückhaltlose Bewunderung abnötigte! Kein Wunder, daß die Edlen des Landes und die Klöster der Rheinlande in der belebten Handelsstadt eigene Höfe, umfangreiche Niederlassungen gründeten. Ein tatkräftiges Bürgertum vereinigte kaufmännischen Sinn, rastlosen Fleiß, rühriges Streben mit ritterlicher Gesinnung, mit Verständnis für Wissenschaft und Kunst, mit Freude an festlichem Prunk und frohem Spiel. Mit Fug und Recht konnten die Kölner damals schon stolz von ihrer Vaterstadt behaupten: „coellen eyn kroyn boven allen Steden schoen."

[1] Regierungs-Baumeister Dr. Ing. Hans Vogts in Köln: Ein romanisches Wohnhaus in Köln: Die Denkmalpflege. XIII. Jahrgang, 1911, Nr. 11, S. 86.

Die Glasgemälde der Chorkapellen im Kölner Dom.

Auch in den Fenstern des Chorumganges erinnern Wappen an stolze Geschlechter des alten Köln. Seltsam, höchst eigenartig, in der Anlage ganz unabhängig von den übrigen ist das erste Glasgemälde der Johanneskapelle.

Die kleinlichen Verhältnisse der Bildfläche, die ungewöhnliche Anhäufung der Figuren bedeuten an dieser Stelle einen Mißgriff. Allenfalls würde dieser durchweg zu kleine Maßstab, auf den überdies die mächtigen Wappenschilde erdrückend wirken, sich für einen engen niedrigen Raum geeignet haben, und selbst dann möchte ich bei der ermüdenden Einförmigkeit eine befriedigende Wirkung bezweifeln. Unter den Figuren begegnen uns neben der gezierten Haltung der frühen Gotik einzelne plumpe Gestalten. Ziemlich lebendig sind die teils betenden, teils einladenden Geberden der Engel; Abwechselung herrscht auch in der Bewegung der übrigen Standfiguren.

Abb. 327. Das Allerheiligenbild in der Johanneskapelle des Kölner Domes.

Augenscheinlich hat der Glasmaler versucht, für jede Reihe eine in sich abgeschlossene Farbenstimmung zu erzielen, zwischen denen die Architektur und der regelmäßige Wechsel der Bildgründe den nötigen Zusammenhang herstellen.

Unzweifelhaft soll das Glasgemälde[1] die Gemeinschaft der Heiligen im himmlischen Glanze, ein Allerheiligenbild, veranschaulichen. Die seligen Scharen, Engel, Propheten, Heilige aller Stände versammeln sich, der Himmelskönigin zu huldigen. In neun Bogenreihen angeordnet, stehen unter schlichten Baldachinen, von Engeln begleitet, Apostel, Evangelisten, Bischöfe, Märtyrer, Frauen, Mönche und Könige, in der Zeichnung nicht durchweg lobenswert, von so geringer Größe, daß die Enträtselung einzelner Gestalten mit bloßem Auge unmöglich ist.

Die neun Ordnungen der Engel wird ein sehr ähnliches Bild aus der Mitte des 15. Jahrhunderts in einer Handschrift von St. Omer[2] genannt; auch dort die Verherrlichung der hl. Maria nach der Krönung.

Das Glasgemälde beginnt mit einem tiefblauen, oben gelb abgeschlossenen Gewölbe, auf dem zwei Reihen gelber Sterne das Himmelszelt versinnbildlichen. Große, gestürzte Schilde mit drei blauen Turnierkragen

[1] Farbige Abbildung bei Lindner a. a. O. Doppeltafel 34/35.

[2] Abbildung bei Lutz und Perdrizet a. a. O. Tafel 127.

auf ziseliertem, silbernem Felde, das Zeichen eines Zweiges vom Stamme der Overstoltzen, verdecken einen Teil des gelben, auf den Zwickeln rankenverzierten Sockelbogens, in dessen rotgrundigen Nischen je drei winzige, weiße, gekrönte Figürchen, anscheinend reine Seelen, von dem grasgrünen Boden der Erde emporsteigen.

Nunmehr bauen sich acht leicht geschwungene Bogenreihen, getrennt durch gelbe Streifen, übereinander; sie zerfallen in acht Nischen, die, getrennt durch gelbe Pfeiler, überragt von schlichten, weißen Spitzbogen mit gelben Nasen, ebensoviele Gestalten aufnehmen. Die Bogenwinkel, mit radierten Blenden geschmückt, sind abwechselnd grün und rotviolett, in der obersten Reihe rot.

Den Reigen eröffnen vier Ordensstifter oder Märtyrer zwischen Engeln auf rotem Grunde; die Gesichtsfarbe ist rötlich, stark gebräunt; die Nimben sind gelb, die Untergewänder weiß, die Oberkleider stahlblau mit Stich ins violett, die Kragen violett, die Flügel rotviolett.

Die zweite Reihe beherbergt auf blauem Grunde vier Märtyrerinnen, darunter Kolumba, Ursula, Katharina und Barbara; in der Gewandung ein leuchtendes Rotviolett nebst Übergang ins Grauviolett; Kronen, Borten und Nimben sind gelb, die roten Flügel einzelner Engel gleichmäßig nach oben gerichtet, bei den beiden anderen in gewöhnlicher Haltung.

Die dritte Reihe ist den Äbten gewidmet; ihre rotviolette Tracht ist stellenweise arg verdunkelt; die Flügel sind rotviolett; Stimmung in rotviolett und rot.

Es folgen vier Könige, samt den grünbeschwingten Engeln in rot mit gelben Kronen in blauen Nischen.

Der fünfte Bogen gewährt vier Bischöfen Raum; die grünen Kaseln sind stahlblau gefüttert, die Borten und Mitren gelb; die Flügel der Engel blaßrotviolett; der Grund ist rot.

Hieran schließen sich in ähnlicher Anordnung unkenntliche Figuren, wahrscheinlich Propheten, in rotviolett mit roten, teilweise weiß verbrämten Mützen, ohne Scheine, mit weißen Bandrollen; die Engel sind grün geflügelt; der Bildgrund ist blau; eine düstere, ernste Stimmung.

In den weißen Gestalten des siebenten Bogens glaubt man Päpste erkennen zu dürfen, die sich hell vom Rot abheben; die Engel haben blaßblauviolette Schwingen.

In den obersten Nischen sieht man unter andern die hl. Paulus und Petrus, zwischen den Engeln zwei Seraphim. Die Gewänder sind gelb, die Engel grünbeschwingt; der Hintergrund ist blau; die Seraphim haben die oberen Flügel violett, die mittleren grün, die unteren rot.

Die Darstellung der Krönung oder der Verehrung ist nicht eben glücklich. Links sitzt in der äußersten Ecke die hl. Maria mit gelber Krone, in violettem Kleid und grünem, rotgesäumtem Mantel, rechts der segnende Heiland in grüner Tunika und roter Toga; die Gesichtsfarbe gelblich; die Nimben rot, beim Heiland gelb bekreuzt. Beide Gestalten sind besser in der Zeichnung, dabei lebhaft in den Geberden.

Die Sitzfläche der langgestreckten Bank ist rotviolett; an den Ecken eine rot und gelbe Borte; darunter die Backe blau mit gelber Einlage. Die seitliche, fialengeschmückte Lehne ist gelb mit roter Nische. Die Rücklehne bildet eine von gotischen, gelben Zierformen, roten und blauen Nischen durchbrochene Wand in prächtig warmer Farbenstimmung; dahinter erscheint als oberer, wagerechter Abschluß ein klein mosaizierter Teppich in der beliebten Zusammenstellung von grün, gelb, violett und punktförmig ausgeschliffenem Rot

* * *

Die drei nächsten Glasgemälde zeigen eine von den bisher geschilderten Glasmalereien gänzlich abweichende Raumaufteilung. Es sind dies das Jakobusfenster und die Krönung Mariens in der Johanneskapelle sowie die weltbekannte Anbetung der hl. Dreikönige. Zwar untereinander grundverschieden, verraten sie dennoch durch die innere Gleichartigkeit in Einzelheiten, durch gemeinsame Eigentümlichkeiten der Technik und durch die Ähnlichkeit in der Farbenzerstückelung den gemeinschaftlichen Ursprung aus einer Werkstätte. In den drei Fenstern, die im Beginn des 14. Jahrhunderts entstanden sind, hat der Glasmaler das Hauptgewicht auf die reiche Entfaltung der architektonischen Umrahmung und auf die Farbenpracht der Mosaikgründe gelegt.

Der kunstvolle Aufbau des dem hl. Apostel Jakobus Major gewidmeten Glasgemäldes[1], das Vorwalten der üppig entwickelten Architektur könnte auf einen Zeichner der Bauhütte hinweisen. Leider

[1] Bei Lindner a. a. O. Farbige Doppeltafel 36/37.

sind bei diesem Fenster die meisten Köpfe vernichtet. Die stümperhafte Ergänzung, unförmliche, schwach gezeichnete Köpfe kehren seltsamerweise auch anderwärts, so in St. Viktor zu Xanten wieder. Vermutlich hat ein und derselbe Glaser vor der Mitte des verflossenen Jahrhunderts diese „Restaurationen" verbrochen.

Vor dem treppenartig aufgebauten Sockel, dessen Stufen und Schrägen ein außerordentlich reiches Farben- und Formenspiel darbieten, stehen die gestürzten Schilde des Stifters, sieben rote Rauten in Gold, das Wappen der Grafen von Virneburg, von denen Heinrich 1306—1332 den erzbischöflichen Stuhl inne hatte. Eine eigentümliche Tonfärbung ist über diesen Vorbau ausgebreitet, wobei grün zwar die Oberhand behält, aber durch violett gemildert wird; außerdem tragen rot und gelb, besonders die großen Wappenschilde zur Erzielung richtigen Gleichgewichtes in der Farbenstimmung bei.

Abb. 328. Das Jakobusfenster in der Johanneskapelle.

Über diesem Unterbau entwickelt sich das luftige, dreifach gegliederte Architekturgebäude, vornehmlich in gelben Gläsern, mit spärlichen, obendrein schmalen weißen Streifen, die sich auf die innere Fassung der Nischen beschränken. Mit anerkennenswertem Geschick hat der Meister das Hindernis des trennenden Pfostens umgangen, indem er als Bekrönung für die Mittelgruppe einen breiten, mit seinen Schenkeln im Pfosten zusammenstoßenden Wimperg schuf, den er freigebig mit Maßwerkformen schmückte, deren weiße, gelb verstärkte Umrißzeichnung rote und blaue Füllungen zeigt. Hinter diesem erhebt sich ein zweistöckiger Aufsatz, in feine Fenstergliederung aufgelöst, nach oben mit einer weißen Zinnenbrüstung und einem roten Dach abschließend. In zwei Nischen des Hauptbaues stehen, lediglich als Architekturverzierung, zwei winzige Standfiguren (links blau und rot, rechts grün und violett gekleidet, dieser mit gelbem Beiwerk) auf tiefrotem Grunde, Könige oder Propheten.

Seitlich wachsen zwei von Fialen begleitete, durch Strebebogen gestützte Türme empor, sich nach oben hin verjüngend und in ihren drei Stockwerken ebensoviele Nischen und Lauben zur Aufnahme der Gruppen und Standfiguren bildend.

Die Vorderfläche des Sockels zeigt auf violetter, gelb und rot eingelegter Wandung blau und gelb eingefaßte Fenster mit Mosaikfüllung. Ein Netz von nebeneinander laufenden grünen und roten Streifen wechselt in seinen Quadern die Farben; bei Grün sind weiße Mittelpunkte ohne Blei eingefügt, bei Rot ausgeschliffen; an den Knotenpunkten violette, gelb eingelegte Rosettchen. In den seitlichen Ecken niedrige, violett umrahmte rote Blenden.

Abb. 329. Mosaik in den Sockelnischen des Jakobusfensters.

Den schrägen Aufbau bekrönt eine gelbe Leiste mit Krabben auf grünem Grund, den oben blaue Perlen abschließen. Es folgen, treppenförmig angeordnet, weiße Firstblumen auf roten, violett gefaßten Halbpässen. Auf den Stufen blau umränderte Quadern, bestehend aus gelben Nasen und violetten Vierpässen mit roten, weiß punktierten Rosettchen. Die Quadern sind mit violetten Firstblumen besetzt. Darüber erheben sich blau eingefaßte Blenden mit gelbem Pfostenwerk, die mittleren überhöht, rot oder grün gefüllt. Der Mosaikgrund hinter den seitlichen Gruppen besteht aus roten, weiß ausgeschliffenen, übereckgestellten Quadern, auf die blaue Perlstreifen mit gelblichen Kreuzungen aufgelagert sind.

Hinter der Mittelgruppe verläuft ein rotes, von gelben Rosettchen unterbrochenes Maschennetz; die Rauten sind grün mit gelber Blumeneinlage.

Ein braunroter Streifen begleitet die krabbenbesetzten Schenkel des Wimpergs und schiebt sich im oberen Teil zwischen die weiß gezeichneten, blauviolett gefüllten Maßwerkformen. Ein hoher, gelb eingefaßter, grüner, mit weißen Quadern besetzter Bogen spannt sich zwischen die Schenkel.

Die beiden Stockwerke hinter dem Wimperg sind durch weiß gerahmte Fenster mit roten oder grünen, unten in der Mitte blauen Füllungen belebt; in den kleinen Wimpergen, hinter denen stahlblau durchblitzt, sind rot und grün vertauscht.

Hinter den seitlichen Baldachinen leiten rote Nischen, darüber ein grün und gelbes Band, zu dem blau und roten Rautengrund der oberen Lauben; in den Spitzen der Seitenfialen stehen auf grün kleine Figürchen, links ein Goldgekrönter in violettem, pelzverbrämtem Gewande mit rotem Brustteil, rechts eine Gestalt in violettem Pelzrock.

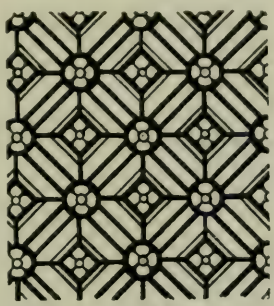


Abb. 330. Mosaikgrund der Hauptgruppe im Jakobusfenster.

Der obere Abschluß ruht auf weißen, unten grünen Kragsteinen. Der letzte wagerechte Streifen ist gelb, darunter rot, von blauen Quadern unterbrochen. Gelbe Zwickel mit weißen Nasen umrahmen den Mosaikhintergrund (Abb. 331), der sich aus rotvioletten, von blau begleiteten Maschen, blauen, übereckgestellten Quadern mit gelben Mittelpunkten und roten, weiß ausgeschliffenen Eckchen zusammensetzt.

Die Mittelgruppe, Jakobus vor Herodes, ist geschickt in den Raum hineingepaßt. Rechts sitzt der goldgekrönte Vierfürst, Haar und Bart lichtblau an das bräunliche Gesicht angebleit, in blauem Leibrock, rotem Mantel, weißem Hermelinkragen und gelben Schuhen auf blaßviolettem Thron. Völlige, weiße Stulphandschuhe bekleiden die Hände, von denen die rechte befehlend erhoben ist, die linke das goldene Zepter hält. Links steht, getrennt durch den Stein, der Apostel (Kopf neu) in gelbem, von weißen Perlen umsäumtem Schein, rotem Untergewand und hellblauem, gelb gefüttertem, von grünen Querstreifen durchbrochenem Überwurf; vor der Schulter ist die gelbe Muschel aufgesteckt: das Buch ist grün mit weißem Schnitt. Hinter ihm die Häscher, der linke, mit neuem Kopf, in langem violettem Rock und rotem Ärmel, der rechte, bärtige, Josias, von rötlicher Hautfarbe, mit gelb angebleitem Haar in wässerig-weißem Kettenpanzer und rotviolettem Rock.

Abb. 331 Hintergrund der oberen Architektur im Jakobusfenster.

Im linken Nebenbilde tauft der Heilige, in gleicher Gewandung, auf der Richtstätte den durch seine Wundertat bekehrten Pharisäer Josias aus einer weißen Wasserkanne; die Köpfe sind schlecht erneuert. Der Täufling in blaugrünlichem, fast weißem Anzug mit roten Querstreifen und rotviolettem, gelb umgürtetem Überrock; die Beine in Kettenpanzer. Über den Kapitälen rote Streifen mit blauen Quadern, beiderseits gelb gefaßt.

Die rechte Nebengruppe zeigt den hl. Jakobus, auf den Knien zusammengekauert, mit gefalteten Händen, den Todesstreich erwartend (Kopf neu). Hinter ihm der kniende Körper des enthaupteten Josias in rotviolettem Kleide, dessen durchschnittener Hals vom weißen Panzer-

hemd umhüllt ist. Der Kopf mit dem gelb angebleiten Haar liegt auf der Erde. Der Henker, in braunvioletter, hellblau gefütterter Kapuze, weißem, gelbgestreiftem, an den Vorderärmeln blauviolett ausgeschlagenem Rock und hellgrünem Obergewand holt mit dem blaßblauen Schwert weit aus zum Hieb.

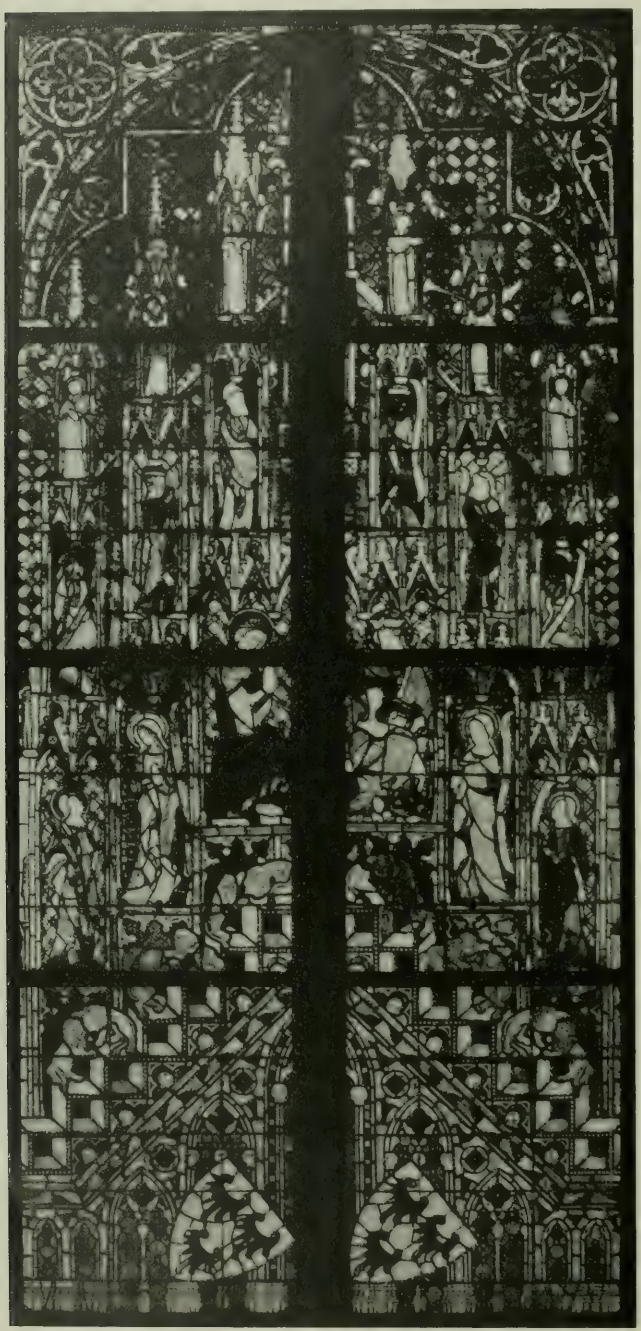


Abb. 332. Das Krönungsfenster oder die Verherrlichung Mariens in der Johanneskapelle.

Über den Nebenbildern stehen zwei Standfiguren in gelben Nimben. Das bärtige Gesicht des einen Mannes ist neu, sein Kleid rotviolett, der Mantel grün mit gelbem Futter; in der Linken hält er eine gelbe Palme, auf der Rechten ein rotes Buch mit Goldschnitt. Der rechts stehende trägt grüne Tunika und violetten, gelb gefütterten Mantel; in den Händen hält er ein mächtiges blaßblaues Schwert und ein dunkelfarbiges Buch.

Das Überwiegen der Hintergründe und der Architektur über den bildlichen Teil ist ein schlagender Beweis für die vornehmlich dekorative Absicht des Glasmalers.

Das Streben nach möglichst verständlicher Schilderung hat den Zeichner stellenweise zur Übertreibung der Geberdensprache verleitet.

Die Farbenzusammenstellung ist eigenartig; im oberen Teile sind blau und violett maßgebend; der Überschuß an Gelb wird in etwa durch das vorsichtig eingestreute Weiß gemildert. Mit diesen vereinigen sich blau, rot, grün und violett zu verschiedenartigen Stimmungen, zu der die Mosaiken, jedes in besonderer Klangfarbe, stetig wechselnde Begleitung bilden. In den Gruppen ist die Gewandung des Heiligen (in den alten Stücken) mit ihrem warmen Dreiklang von blau, rot und gelb durchschlagend.

* * *

Ungleich kälter, doch nicht minder stimmungsvoll, ja vornehm wirkt das Krönungsfenster, das in mancher

Hinsicht an den Thron Salomons erinnert. Dieses der Verherrlichung der Gottesmutter gewidmete Glasgemälde ist noch zarter zergliedert, jederseits des Pfostens in drei schlanke, dreistöckige Türme. Hier hat der Urheber des Entwurfs seinem kühnen Gedankenfluge volle Freiheit gelassen. Die durchbrochenen Türme, untereinander durch Strebebogen verbunden, scheinen durch die gleichlaufende Richtung der letzteren gewissermaßen zu einem breiten, reich gegliederten Giebel vereinigt, hinter dem sich ein klein mosaiziertes Teppichmuster aus blauen, lanzettförmigen Blättern, dunkelblauen, geschweiften Quadern und roten, weiß ausgeschliffenen Rosettchen erhebt; die blauen Quadern enthalten gelbe Tupfen.

Quer am Fuße des Fensters läuft ein hoher, gelber Sockel. Weiße Wappenschilde mit je drei (2 : 1) roten Flügen halten das Gedächtnis an den frommsinnigen Stifter wach; sie verdecken einen Teil der Vorderfläche, die von fleischfarbigem, blau, rot und weiß eingelegtem Pfostenwerk in weiß eingefaßte Blenden geteilt wird, von denen die seitlichen mit grünen Achtecken und roten, weiß punktierten Rosettchen gefüllt sind, die mittlere dagegen blaue Färbung aufweist, zu der die gelb gefaßte, rote, weiß gequaderte Umrahmung vortrefflich stimmt.

Ein rotes, mit grünen Blättern belegtes Band, unten weiß gesäumt, steigt schräg zur Mitte, darüber läuft eine gelbe, mit weißen Krabben besetzte Leiste; hinter den Krabben blaue Halbvierpässe, durch gelbliche Zwickel zu Vierecken ergänzt.

Die Treppenstufen schillern oben in grünlichen und bläulichen Tönen, nach unten eingefaßt von weißen Perlen; die Innenflächen sind hellviolett, die Quadern in der Tiefe rot. Auf den Stufen spielen gelbe und fleischfarbige Löwen von roten Quadern oder blauem Rautenmuster, in das grünliche und gelbliche Nasen einspringen.

Oberhalb dieses Sockels stehen in schmalen Nischen, stufenweise ansteigend, Heilige, welche die Tugenden verkörpern sollen; sie halten lange, unleserliche Schriftbänder. In den äußeren Nischen ein Mosaik von grünen Rauten, gelben Streifen, roten, weiß geschliffenen Rosettchen, in den mittleren ein Teppich aus roten Quadern mit gelblichen Mittelpunkten, blauen Streifen und gelben Eckchen.

Die Haare sind gelb an die gelblichen Gesichter angebleit; die Nimben, mit hellen Perlen umrahmt, sind rotviolett, grün, blau und blaßviolett; die Untergewänder rot, violett, blau (neu), die Mäntel hellrotviolett mit gelbem Futter, blau und grün, rot und blau, grün und hellviolett.

Die Krönung Mariä bildet den Kern des Gemäldes. Links sitzt die Jungfrau mit gefalteten Händen, in blauem Kleid und rotem, leicht violett gefüttertem Mantel; Haare und Krone sind gelb angebleit, der rote Schein von weißen Perlen umgeben. Der segnende Christus trägt blaue Tunika und rotviolette, rotgefütterte Toga; Haare und Krone sind gelb an das weißliche Gesicht angebleit; das Zepter ist weiß, das Buch grün. Einigermaßen störend wirkt das dicht unter den Köpfen ansetzende Quereisen. Den Hintergrund bildet ein Mosaik aus grünen Quadern, gelben Streifen und roten, weiß punktierten Rosettchen.

In den weiteren Lauben folgen sechs Propheten mit Bandrollen vor abwechselnd rotem Quader- oder grünem Rautengrunde.

Kleidung: Violett, grün; rotviolett, weißrandige rote Mütze; grün mit gelbem Besatz, rotviolett, blau gefüttert, grüne Mütze; rotviolett, blau, gelb gefüttert, blaue weißrandige Mütze; rotviolett, rot; blau, rotviolett.

Die obersten Nischen unter den gelben Dächern der Türme beherbergen Engel, deren Flügel stellenweise in den Teppich hineinragen; die Nimben sind blau oder rot, die Untergewänder weiß, die Mäntel grün, die Flügel rot, grün, rotviolett, rot, grün, rotviolett.

Glücklich ist die Lösung der oberen Bekrönung; die Hälfte eines mächtigen, aus Bogen und Ecken gebildeten Achtpasses, darüber ein weit gespannter Bogen überwölben den auf blau gestimmten Mosaikteppich.

Der Streifen des Achtpasses weiß und rot; dazwischen gelbe Nasen mit blauen Füllungen. Der Bogen rot, oben blau gefaßt, auf grün gelbe und violette Blumen.

Die Seitenzwickel sind mit weiß gezeichneten, blau getrennten Maßwerkgebilden belebt; sie vervollständigen die Fläche zum geradlinigen Abschluß. Gelbes und grünes Rankenwerk auf rotem Grunde verleiht ihnen im Verein mit weiß eine frische, lebendige Färbung, ein wohltuender Gegensatz zu dem Ernst des Teppichgrundes.

An die obere blaue Grundstimmung schließt sich grün, an die untere grüne violett; dadurch wird ein weicher Übergang zu den farbigen Figuren vermittelt.

* * *

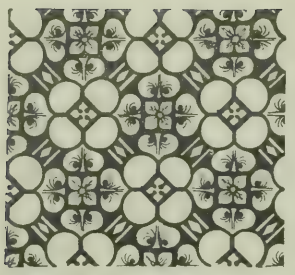


Abb. 333. Bildgrund der Hauptgruppe im Dreikönigenfenster. Das blaue Vierblatt mit gelber Mittelblume wird von gelben Streifen eingefaßt, die auf ihren Kreuzungen rote Vierlappen mit grüner Einlage tragen.

Marien- oder Dreikönigenkapelle. Das Dreikönigenfenster (Tafel XI) erstrahlt, gleich den andern Glasgemälden dieser Kapelle, zurzeit wieder in der köstlichen Frische seiner einstigen Farbenpracht[1]. Das Glasgemälde ist bewundernswert in der Vielgestaltigkeit, in dem herrlichen Aufbau der streng gezeichneten Architektur, in der gelb und weiß in wohl abgewogenem Verhältnis verteilt sind; für Einlagen und Streifen der Wimperge, für die Einfassungen der Nischen, für kleine Wandflächen wurde unter den Farben blau, rot, grün, violett und einem braunen Fleischton sorgfältige Auswahl getroffen; sie wechseln und folgen sich mit einer ungemein sicheren Regelmäßigkeit, so daß keine sich aufdrängt, keine die andere schädigt, vielmehr umgekehrt eine die andere unterstützt und hebt, sei es durch Einklang, sei es durch richtig gewählten Gegensatz. Den Hintergrund für das Ganze bildet reiches, in Zeichnung und Farbe mannigfaltiges Kleinmosaik, bei dem die Ausschleiftechnik am Rot reichlich zur Anwendung gekommen ist, die übrigens meines Wissens an den Kapellenfenstern zum erstenmal auftritt.

Die Raumeinteilung ist meisterhaft; die durch den Steinpfosten verursachte Schwierigkeit ist geschickt überwunden, indem der Künstler die inneren Hälften der beiderseitigen Fächer mit einem gemeinsamen Spitzbogen überspannte und zu einem zierlichen Aufbau zusammenfaßte.

Der nach mustergültigen Vorbildern neu hergestellte fialen- und wimperggeschmückte Unterbau, dessen Spitzbogennischen mit bunten Mosaiken in grünem, rotem oder blauem Grundton gefüllt sind, trägt in der oberen rotgrundigen Bogenhalle die kleinen vornehmlich in grün und blau gekleideten Gestalten von vier jüdischen Königen. Von dieser festen Grundlage aus streben zierliche Fialen in die Höhe als Stützpfeiler für den großen Spitzgiebel, dessen vielfarbiges Maßwerk blau, rot, gelb und weiß durcheinander spielen läßt. In dem hierdurch geschaffenen Raum, den hinten ein prächtiges Mosaik (Abb. 333) abschließt, sitzt rechts auf zierlichem Throne die hl. Maria in vornehmer Haltung, mit den Händen das auf ihrem Schoß stehende Kind stützend, das nach den Geschenken des links knienden Königs Kaspar seine Ärmchen ausstreckt. Über der Gruppe erstrahlt, den sattfarbigen Bildgrund belebend, der goldene Stern. Zu diesem Mosaik sind die Farben der Gewandung passend ausgesucht. Ein grüner, weiß umperlter Heiligenschein umgibt den Kopf der goldgekrönten Jungfrau, deren gelbes Haar an das gelbliche Gesicht angebleit ist. Das Unterkleid ist rot, am Halse mit gelber Perlenschnur versehen; der rotviolette, gelb gesäumte Mantel wird von grüner Agraffe gehalten. Das Kind ist grün gekleidet, sein grün bekreuzter, roter Nimbus gelb umrahmt. Beim König ist Haupt- und Barthaar weißbläulich angebleit; Krone und Gefäß sind gelb. Über die blaue Tunika legt sich ein roter, violett ausgeschlagener Mantel; die Schuhe sind grün.

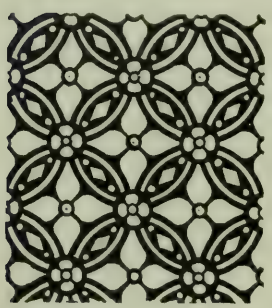


Abb. 334. Teppich hinter der Architektur des Dreikönigenfensters.

Hinter dem Spitzgiebel steht, reichlich mit baukünstlerischem Beiwerk und farbigen Nischen ausgestattet, zu drei Stockwerken entwickelt, ein wagerecht mit hellgelber Zinnenbekrönung abgeschlossener, mit blaßrotvioletten Schiefern bedeckter Turm, dessen mittlere Bogenhallen abermals vier kleine Könige beherbergen.

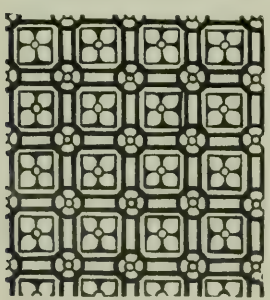


Abb. 335. Bildgrund hinter den Königen; die roten, mit Vierblatt bemalten Quadern zeigen gelbliche (ausgeschliffene) Tupfen; die hellgelben Streifen sind mit blauen Blumen belegt.

Der Teppich (Abb. 334) hinter der Architektur, ein liegendes blaues Vierblatt mit gelber Mittelrosette, dazwischen rote viereckige Zwickel mit weißen Punkten, schließt nach oben ab mit einem mittleren Rund- und zwei seitlichen Spitzbogen; die darüber vorstehenden Zwickel sind durch verschiedenfarbige Maßwerkfiguren in den Farben weiß, gelb, blau, rot und grün ausgefüllt.

In engster Verbindung mit diesem Hauptbau, nach außen gestützt durch gleichartige Strebepfeiler, sind beiderseits schlanke Türme hochgeführt, deren Querteilungen sich gegen die der Mittelgruppe merk-

[1] Vgl. A. Schnütgen, Die restaurierten Fenster in der Dreikönigenkapelle des Kölner Doms. Mit Lichtdruck. Zeitschrift für christliche Kunst, XIV. Jahrgang, 1901, Sp. 257 u. f.

lich verschieben. Auf selbständigen, hohen, nur durch leichte Strebebogen mit den Seitenpfeilern verbundenen Sockeln stehen rechts und links vom Hauptbilde, etwas tiefer zwar, aber dennoch zu ihm in lebendiger Beziehung, die stark bewegten Gestalten der Könige Melchior und Balthasar in klarer, strenger Zeichnung, mit leichtverständlichen Geberden, vor einem überaus freundlichen, lichten, auf Rot gestimmten Mosaikteppich (Abb. 335).

Der linke König, in gelber Krone, von gelblicher Hautfarbe, das Haar gelblichbraun angebleit, trägt breiten, weißen Pelzkragen, auf dem die rechte Hand aufgemalt ist. Auf den braunen Schuhen ruht ein stahlblaues Untergewand; darüber folgt ein stumpfes, weiß besetztes Grün, dann der hellrotviolette, weiß gefütterte Überwurf, das Ganze von ruhiger, gedämpfter Stimmung, die durch das Weiß, vor allem aber durch den rotgelben Bildgrund aufgemuntert wird. Rechts herrscht bei vertauschten Farben der nämliche Grundton; auf dem rötlichen, fleischfarbigen Kopf die gelbe Krone; Haar und Bart rötlich fleischfarben mit Stich ins Violette angebleit; Untergewand nebst Kragen und dem am Handgelenk rot ausgeschlagenen Ärmel rotviolett, der Mantel blau, weiß gefüttert; die Handschuhe weiß.

Über beide Standfiguren spannen sich dreiteilige, weiße, farbenverzierte Baldachine. Auf diesen stehen, in verjüngten Verhältnissen, ähnliche Architekturlauben mit den kleinen Gestalten des Täufers (in rot, gelb und violett) und des hl. Gereon (in rot und weiß, mit wenig grün und gelb) vor blau gerautetem Grunde; kleine Strebebogen vermitteln die Verbindung mit dem Hauptbau. Die obersten Glieder der schlanken Seitentürme bilden abermals je eine rotgrundige Nische für winzige Prophetenfiguren (in grün und blau bzw. in blau und violett).

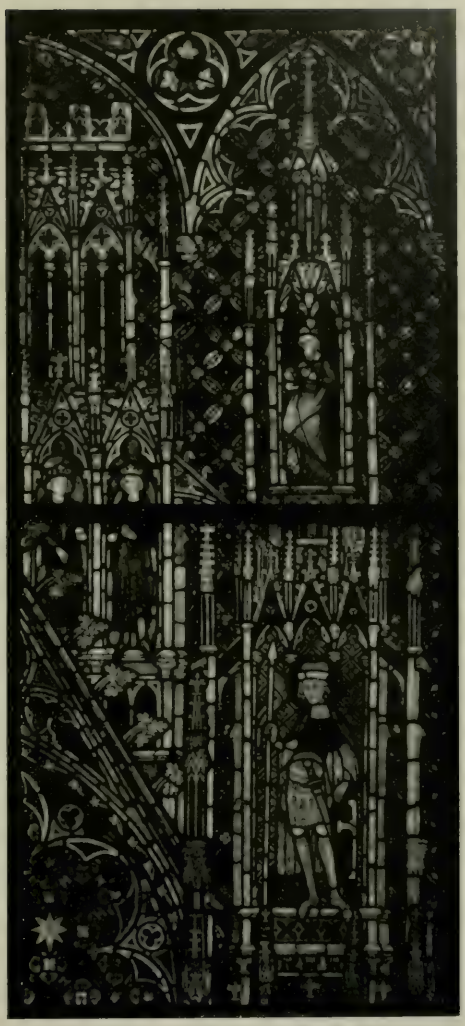


Abb. 336. Baldachin des Dreikönigenfensters.

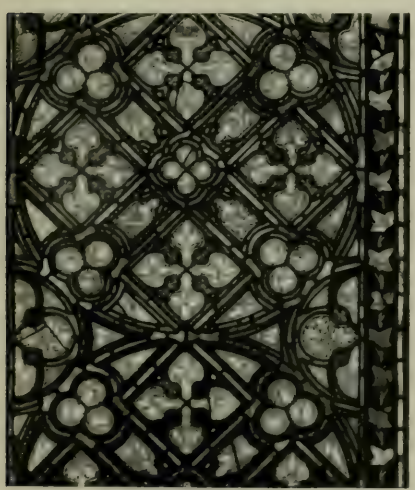


Abb. 337. Teppich oberhalb des Dreikönigenbildes.

Das Glasgemälde ist nicht nur im gesamten einzig schön, sondern jede Abteilung birgt ihre besonderen Farbenreize; aus dem gelb und weißen Rahmen der Architektur blinken die farbigen Einlagen, dahinter die Kleinmosaiken, bald aufeinander gestimmt, wie die des Hauptgrundes mit der der Mittelgruppe, bald einander hebend durch Gegensatz wie die seitlichen mit den mittleren.

Auch auf dem farbendurchwirkten Grisailteppich (Abb. 337), dessen weißen, warmtonigen Grund Eichenblätter beleben, wechselt in den Kreisen übers Kreuz blau bzw. rot und gelbes Bandwerk, zu dem sich in den

Abb. 338. Der hl. Petrus als Papst im dritten Fenster der Dreikönigenkapelle.

Zwickeln grüne Streifen gesellen. Die Borte, innen gelb, außen weiß gefaßt, zeigt auf rotem Grunde stahlblaue und gelbe Efeublätter an gelben Stengeln. In den Spitzen rote Wappenschilde mit weißen Turnierkragen, das Zeichen der Overstoltze. Im Maßwerk farbiges Flächenmosaik.

* * *

Vermutlich hat ursprünglich die Absicht bestanden, die Fenster der Chorkapellen sämtlich in ähnlicher Weise auszustatten, vielleicht ist ein solcher Plan in Wirklichkeit durchgeführt worden; denn die unvermittelt neben das Bibelfenster der Hauptkapelle eingefügten Standfiguren des dritten Fensters lassen sich schlecht mit der künstlerischen Veranlagung des Meisters der Gruppenbilder in Einklang bringen. Möglich, daß die Einzelgestalten einst die Fenster der äußeren Kapellen geziert haben.

Die Gleichartigkeit in Zeichnung und glasmalerischer Behandlung läßt die Möglichkeit gleichen Ursprungs aus einer Werkstätte zu. Freilich sind die Fenster in so ausgiebiger Weise ergänzt und gereinigt worden, daß sie an urkundlichem Alterswert außerordentlich eingebüßt haben; vor allem ist es schmerzlich zu bedauern, daß die Köpfe verloren gegangen sind.

Im dritten Fenster der Dreikönigenkapelle stehen auf freien, hochgestochenen Sockeln in starrer Haltung die fast neuen Gestalten des hl. Petrus und des hl. Maternus. Der gestürzte Schild trägt auf weißem, grau beranktem Felde das schwarze Kreuz des Erzstiftes. Der Tabernakelaufbau über dem hl. Petrus ist vornehmlich in gelb gehalten; nur wenige Teile sind weiß, so die Dächer über den kleinen Figuren, die Fialen, die Schenkel des Spitzgiebels und die Pfosten der Blenden. In den Seitenpfeilern stehen die hll. Barbara, Katharina und Johannes Evangelist in stahlblau und rotviolett, der hl. Paulus in rot und blauviolett.

Das Mosaik des Hintergrundes besteht aus rotem und blauem Netzwerk mit umgekehrt farbiger Füllung; auf den Kreuzungen grüne, geblümte Rauten (Abb. 339). In der Bildnische stehen auf den Knotenpunkten der blauen Streifen rote, ausgeschliffene Rosettchen; die roten Rauten der Füllung tragen ein grünes Blattkreuz mit gelber Mittelrosette.

Der von rotviolettem Perlenrand umsäumte blaue Nimbus zeigt in gelblichen Majuskeln den Namen S. Petrus. Der Heilige, in roter, goldverbrämter Tiara, steht in breiter Vorderansicht.

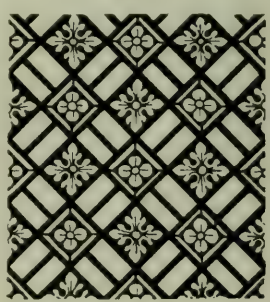


Abb. 339. Teppich hinter der Architektur des Petrusfensters.

Die Anbetung der Weisen in der Marien- oder Dreikönigenkapelle des Kölner Domes.

Bart und Haar sind graublau an das gelbliche Gesicht angebleit; das rote, rotviolett gefütterte Pluviale, über der Brust von weißer Agraffe gehalten, ist mit aufgemalten Perlen besäumt. Die Tunizella ist aus grünen und gelben gemusterten Dreiecken erneuert, die Albe mit gelb und blau gerauteter Parure besetzt. Die Handschuhe sind weiß, ebenso der Schaft des gelben Kreuzstabes; die Schuhe und der Schlüssel sind gelb. — Die Zwickel des den Mosaikgrund bekrönenden Dreipasses sind von violetten, grünen, gelben und roten Maßwerkgebilden belebt.

Die ganze Anlage erinnert lebhaft an die gravierten Messinggrabplatten. Die technische Behandlung, vor allem aber die Gesichtsbildung hat hier ein neues Urbild geschaffen, das zur Beurteilung der Glasmalerei des beginnenden 14. Jahrhunderts nicht maßgebend sein darf.

Abb. 340. Der hl. Maternus in der Dreikönigenkapelle.

Abb. 341. Architektur des Petrusfensters.

Bei dem hl. Maternus, der noch weniger von seiner Ursprünglichkeit erhalten hat wie der hl. Petrus, behält in der Architektur Weiß das Übergewicht. Der zierlich gegliederte Baldachin entwickelt sich gleichmäßiger in die Breite. Auf den Pfeilern stehen die hll. Stephanus, Laurentius, Bartholomäus und Petrus. Fein abgewogen ist die Stimmung des Bildgrundes. Es kreuzen sich grüne und fleischfarbige Streifen; auf dem roten Grunde liegen schmale, dunkelblaue Blätter mit gelben Rosettchen. Der Teppich hinter der Architektur weicht nur unwesentlich von dem Gegenmuster ab, insofern die roten Rauten gelbliche Punkte, die kleinen grünen, zum Vierblatt gedeckten weiße Tupfen enthalten.

Wirkungsvoll ist der mit farbigen, roten, gelben und blauen Bändern in Paß- und Kreisformen durchsetzte Teppich (Abb. 342), auf dessen weißem Untergrund sich fein gezeichnetes Weinlaub ausbreitet. Der Fries ist geschmacklos, violette und gelbe Blätter auf grüner Unterlage.

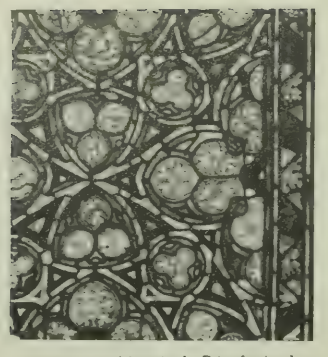


Abb. 342. Teppichmuster im Petrusfenster der Dreikönigenkapelle.

Trotz der großen Farbenflächen, die sich neben dem mehrfarbigen, deshalb zerstreuten Farbenspiel der Mosaikgründe in den Gewändern vorfinden, drängt sich kein Ton erheblich vor. In vollstem Gleichgewicht sind sie zunächst in sich trefflich abgestimmt, so daß dieses Fenster mit den beiden Gegenstücken der Kapelle farblich befriedigend zusammenklingt. Ebensowenig stört der Farbenwechsel in den gelben und weißen Tabernakelaufbauten, die nicht nur unter sich in Färbung und Anlage verschieden sind, sondern außerdem zweierlei Hintergrund durchscheinen lassen, der sich innerhalb der Lauben abermals ändert.

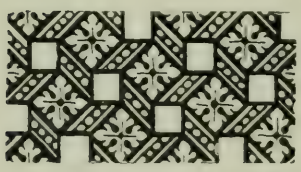


Abb. 341. Mosaik aus dem ersten Glasgemälde der Agneskapelle.

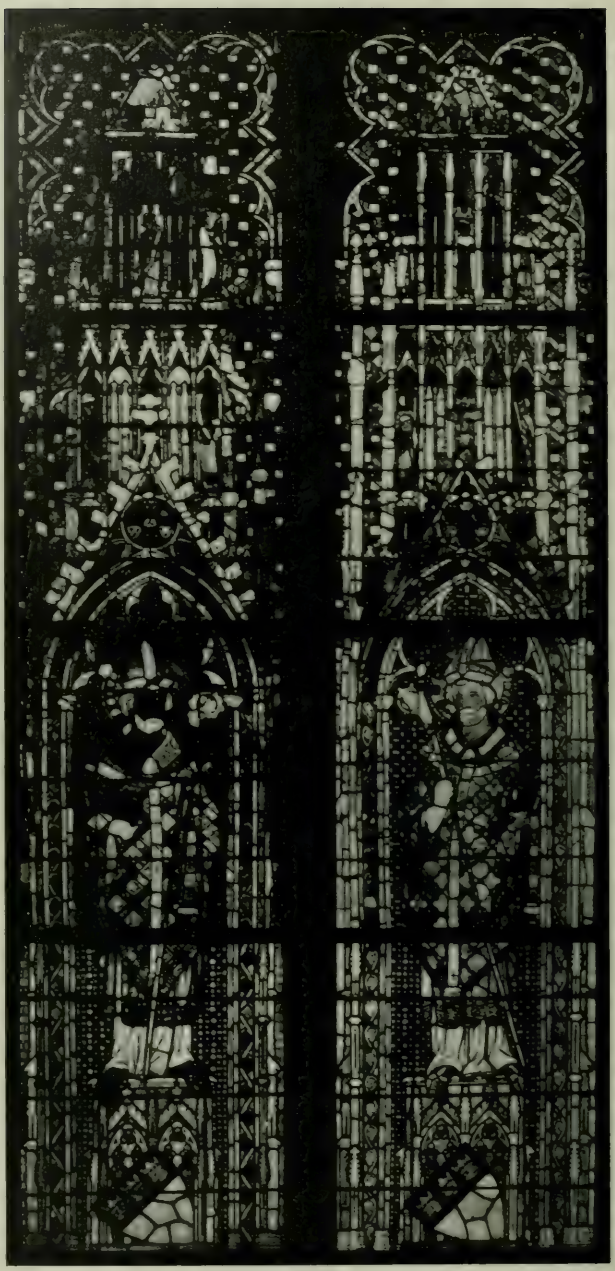


Abb. 343. Erstes Glasgemälde der Agneskapelle.

Agneskapelle. Die drei gemäß den Wappen vom Rat der Stadt gestifteten Glasgemälde dieser Kapelle zeigen unter abweichenden, doch gleichwertigen Baldachinen auf farbenreichen, kleinmusivischen Hintergründen je zwei Einzelgestalten, den hl. Severinus und den hl. Anno, die hl. Agnes und den hl. Kunibert, den hl. Gereon und den hl. Mauritius. Die unteren Felder sind „neu"; die übrige Instandsetzung hat keine rühmenswerten Spuren hinterlassen. Die Gewänder erinnern in ihrer musivischen Zusammensetzung an die großen Gestalten des Nordquerschiffs. Im mittleren enthalten die Bogen der Baldachine die eingebleiten Namen der Heiligen.

Die frühgotischen Glasgemälde im Nordquerschiff des Kölner Domes.

Um den fertigen Chor des Domes zum Gottesdienst übernehmen zu können, wurde er im Jahre 1322 nach Westen hin durch eine vorläufige Trennungsmauer geschlossen. In dieser Mauer standen die vier großen Heiligengestalten, die, leider allzu gründlich erneuert und aufgefrischt, in der unteren Hälfte des vierteiligen Fensters im Nordquerschiff Unterkunft gefunden haben. Ihre Urbilder dürften kaum jünger

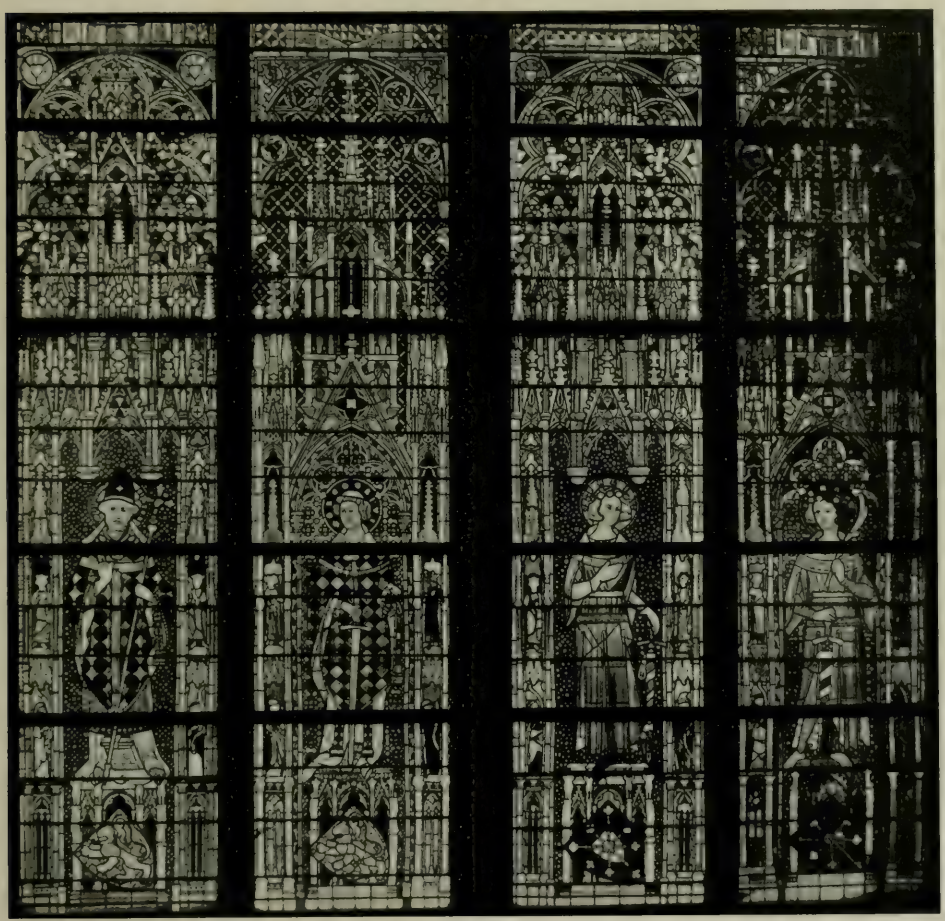


Abb. 345. Der frühgotische Teil des westlichen Fensters im Nordquerschiff des Domes.

gewesen sein als die Hochchorfenster oder die Standfiguren der Chorkapellen. Nach der ganzen Anlage sind sie in der gleichen Zeichenstube entstanden, vielleicht von einer jüngeren Kraft entworfen, die jedoch vollständig die Eigenart des Meisters verrät. Die Technik, besonders das mit Vorliebe angewandte Ausschleifverfahren, weist gleichfalls auf die nämliche Werkstätte.

Die Wirkung am derzeitigen Standorte ist günstig; sie wird vorteilhaft beeinflußt durch den zeichnerisch und farblich stark hervortretenden Gegensatz zu dem bedeutend jüngeren Oberteil des Fensters. Diese willkürliche Zusammenstellung ist, abgesehen von einigen mißglückten Zutaten, ungemein malerisch.

In der unteren Fensterhälfte bilden vielfarbige, abwechselungsreiche Mosaikteppiche die Unterlage für die Architektur; andere dienen als Bildgründe. Die ersteren finden eine ähnliche Bekrönung wie bei den Fenstern des Hochchors, leichte, bunte Bogenbildungen mit Maßwerkfiguren und oberem geradlinigen Abschluß. Architekturen und Teppichgründe sind im ersten und dritten sowie im zweiten und vierten Licht die gleichen.

Die trefflich gezeichneten, allerdings stark ergänzten Heiligengestalten, deren Köpfe ganz neu sind, haben eine Höhe von fast anderthalb Meter; sie stehen auf Fußgestellen, deren Sockelleisten, Strebepfeiler, Wimperge und Baldachine nur wenig voneinander abweichend, für je zwei Langbahnen in Zeichnung und Farbenwahl übereinstimmen.

Gemäß den schräg gestellten Wappenschilden sind die Glasgemälde eine Stiftung der Grafen von Nassau und von Kleve[1]; die beiden ersten zeigen den goldenen, rot gezungten Löwen im blauen, mit goldenen Schindeln besäten Felde, die beiden anderen die klevische goldene Lilienhaspel auf rotem, mit weißem Herzschild belegtem Feld.

In der architektonischen Umrahmung, die sich durch überaus reichen Farben- und Formenwechsel auszeichnet, wiederholen sich die Einzelheiten, die ähnlich in den Kapellenfenstern angebracht sind; in den Seitenpfeilern haben kleine farbige Figuren Platz gefunden. Gelb und weiß wechseln als Grundfarben, in den Nischen und Einlagen sind grün und violett vorherrschend, weniger blau. Im übrigen Fenster bilden blau, rot, grün und gelb den Grundstock; weiß und violett als spärlich eingeflochtene Nebentöne vereinigen sich mit ihnen zu herrlichem, lieblich abgestimmtem Einklang.

Die Bilder sind Heiligen gewidmet, deren Gebeine im Dom verehrt werden, deren Andenken außerdem auf den Wandgemälden der Chorbrüstungen durch die Schilderung ihres Martyriums verewigt ist[2].

Links steht, wie die Goldbuchstaben des blauen, gelbgesäumten Heiligenscheins verkünden, Silvester. Ein Stück vom Haupt des heiligen Papstes soll die hl. Irmgardis von Zutphen aus Rom nach Köln gebracht haben, wo ihr Bruder Hermann 1082—1124 Abt der Benediktiner an St. Pantaleon war. Ruhige, würdevolle Haltung bewahrt die bärtige Gestalt, auf dem Haupt die rote, goldbestickte Tiara, von der die weiße Inful über die Schultern fällt. Die breite Fläche der perlenumsäumten, grünen, mit roten Rosetten dicht besetzten Kasel wird durch das weiße Pallium unterbrochen; die rote und violette Halsborte ist gelb gerändert. Unter den erhobenen Armen erscheint das blaßblaue Futter; den Unterarm der segnenden Rechten umhüllt der gelb gefaßte Ärmel der violetten Tunizella; die Linke, von deren Gelenk der gelb und violett gequaderte, weiß punktierte Manipel herabhängt, hält den gelben Kreuzstab. Auf der mit gelber Parure besetzten Albe, die sich in schwerer Faltenmasse über die grünen Schuhe legt, erscheinen die rot-gelb-blauen Enden der Stola.

Natürlich und ungezwungen ist die Körperhaltung des hl. Gregorius von Spoleto, dessen Reliquien der Dom dem hl. Erzbischof Bruno, dem Bruder Ottos des Großen, zu verdanken hatte. Das Haupt der lebensvollen Gestalt, in gelbem Lockenkranz mit kahlem Scheitel, ist leicht zur Seite gewandt, umstrahlt von rotem, gelb eingefaßtem Nimbus, der in weißen Buchstaben den Namen nennt. Die Bewegung der Arme ist zweckentsprechend, die Stellung der Beine der Körperhaltung angepaßt. In faltenloser, glatter Fläche fällt die in blau und rot gerautete Kasel von den Schultern; die scharfkantigen, eckigen Umrisse sollen wohl die Schwere des Stoffes kennzeichnen. Die grün gefütterte Kasel ist gelb gesäumt, mit gelbem Kragen, Schultergürtel und Stab besetzt. Die Rechte, eng umschlossen von dem gelben Ärmelaufschlag der Albe, stützt sich leicht auf den grünen Schwertgriff, den eine gelbe Parierstange von der stahlblauen Klinge trennt. Vom Gelenk der Linken, die ein violettes Buch hält, hängt senkrecht der Manipel, gelbe und weiße gemusterte Quadern mit gelb-blauem Ende. Die mit gelbem Einsatz bestickte Albe wird belebt durch die grüne, mit gelbem Rautenmuster belegte, gelb und rot gefranste Stola; die Schuhe sind weiß.

Die beiden anderen Langbahnen beherbergen die hll. Felix und Nabor. Die Überreste dieser mailändischen Märtyrer wurden mit den Gebeinen der heiligen drei Könige durch Erzbischof Reinold von Dassel 1164 nach Köln gebracht. Etwas geziert, über den Hüften leicht gebogen, ruht der hl. Felix auf seinem rechten Bein, während er das linke ziemlich weit hinaussetzt. Wie bei den übrigen, so hängen auch hier die Füße vom Gelenk an nach vorn herab, so daß die Beine nur auf den Fersen ihren Stützpunkt finden. Das goldlockige Haupt, von schmalem Blumenreif umkränzt, ist leicht geneigt. Im blauen Heiligenschein, den ein gelber Streifen vom Hintergrund trennt, liest man in gelb die Namen. Ein breiter,

[1] Ein Johann von Kleve war 1324 Domdechant.

[2] Vgl. Arnold Steffens, Die alten Wandgemälde auf der Innenseite der Chorbrüstungen des Kölner Domes. Zeitschrift für christliche Kunst, XV. Jahrgang, 1902, Sp. 136—139 u. 226—269.

grüner Schulterkragen umhüllt die Brust; ein blaßvioletter, von den Hüften an mehrfach geschlitzter Rock, von gelben Riemen umgürtet, mit drei grünen Querbändern ausgestattet, fällt glatt herunter und läßt das grüne Gewand, rote Beinkleider und ebensolche Schuhe hervortreten. Die Hände stecken in leichtvioletten Handschuhen; die eine ruht bei natürlicher Ellenbogenbiegung beteuernd auf der Brust, die andere stützt sich auf den gelben Griff des in violetter Scheide steckenden Schwertes. Um die Scheide ist das weiße, gelb beschlagene Wehrgehänge gewunden.

Fester und sicherer ist das Auftreten des hl. Nabor. Braunes, mit weißem Blumenkranz bedecktes Haar umwallt in kurzen, am Hals zu Ringellocken umgeschlagenen Strähnen das jugendliche Antlitz. Die rote Scheibe mit der weißen Namensinschrift wird durch den schmalen gelben Rand nicht deutlich genug vom Grund abgehoben. Ein grauer Kettenpanzer legt sich kapuzenartig um den Nacken und umhüllt Arme, Beine und Füße. Ein tiefes, stumpfes Blau ist die Farbe des mehrfach geschlitzten, braungelb gefütterten Leibrocks; die Ärmel sind bis zur Achselhöhe offen. Dieser blaue Leibrock, unterhalb der Brust von einem gelben Gürtel zusammengerafft, fällt in sicherem Wurf von den breiten Schultern und verleiht der Gestalt das Ansehen selbstbewußter Kraft. Ein gelbes gemustertes Band umfaßt die Schultern, ein zweites die Lenden, zwei weitere, von gleicher Farbe, nur in der Musterung abweichend, durchbrechen das Blau in Höhe der Leisten und der Knie. Die Linke hält die grüne Palme, die Rechte stützt sich auf den gelben Schwertgriff; um die violette Scheide schlingt sich das weiße, gelb beschlagene Wehrgehänge.

Die Teppichgründe, die bei dem sonstigen großen Maßstab des Fensters winzig klein erscheinen, sind in vier Mustern vertreten, wobei eine blaue und blauviolette Grundstimmung mit dem frischen Rot und Grün abwechseln[1].

* * *

Weitere frühgotische Glasgemälde im Kölner Dome.

Kapitelsaal. Die Überreste der drei heute in den Fenstern des Kapitelsaales untergebrachten Standfiguren, sämtlich mit neuen Köpfen, sollen aus der Dominikanerkirche stammen. Dichte Patina und neuere Flickereien erschweren die Beurteilung der Felder, die ich trotz der Abweichung in der Zeichnung auf Grund der Behandlung der Hintergründe und des sonstigen Beiwerks auf die nämliche Werkstätte zurückführen möchte, aus denen die Chorkapellenfenster hervorgegangen sind. Möglich, daß die Werkzeichnungen von einem Dominikaner geliefert waren. Der architektonische Aufbau ist beinahe zu schwächlich gehalten; schmale, gebrechliche Leisten bilden die Lauben. Die Umrahmung der ersten Figur, des hl. Petrus martyr, ist ungefähr ganz gelb mit weißen Nasen.

Oberhalb der blauen Giebelfüllung rote Nischen; der oberste Wimperg ist grün mit weißem First. Der Hintergrund des Baldachins besteht aus blauen Blumenrauten, gelben Streifen mit roten, weißgeschliffenen Rosettchen an den Kreuzungen; in den unteren Seitennischen sind die blauen Rauten mit grünen vertauscht. Als Bildgrund dient ein hellblaues quadratisches Netz, das von roten, in der Mitte gelben Vierblättern ausgefüllt ist. Die unteren Nebenfiguren sind Mönche in gelben Schuhen, hellgelben Untergewändern und blauem, beziehungsweise rotem Mantel; darüber stehen Propheten mit gelb angebleitem Haar in rot und rotviolett gekleidet, beide mit Spruchbändern.

Der Name ist rötlich in den grünen, von gelben Perlen gefaßten Heiligenschein eingebleit. Der Heilige trägt die Ordenstracht der Dominikaner, dargestellt durch ein hellgelbes Gewand und blauvioletten Mantel, dazu dunkelgelbe Schuhe; in der Rechten eine grüne, gelb gebundene Palme, in der Linken ein rotes Buch mit grünem Verschluß.

Bei dem hl. Dominikus ist der Name gelb in den roten, weiß umperlten Nimbus eingefügt, so ziemlich das einzige Alte an der ganzen Figur; der Bildgrund besteht aus grünen Blumenquadern. In den rotgrundigen Seitennischen unten zwei Dominikaner in gelb (statt weiß) und violett (statt schwarz); oben zwei Propheten, der linke mit neuem Kopf. In der Doppelnische über dem Wimperg Engel mit Kronen. Der Hintergrund hinter der Architektur wechselt zwischen gelben, hellblau umrahmten und grünen, rot gefaßten Rauten mit kleinen weißen Quäderchen auf den Ecken.

[1] Farbige Abbildungen bei Schmitz a. a. O. Bl. 3 und 4, 5 und 6.

Der hl. Johannes im dritten Fenster, fast ganz neu, hat gelb angebleites Haar. Die Figur scheint einst sehr gut gewesen zu sein. Der Name ist gelb in den gelb umrandeten, violetten Nimbus eingefügt. Der Hintergrund zeigt blaues Quadernetz mit roter Füllung und gelben Kreuzungspunkten.

In den blauen, blanken Rautengrund sind weiße und gelbe Vögel eingebleit.

Im Sockelfelde die fast unkenntlichen Reste eines Stifterpaares. Zwischen ihm die Majuskeln DOMINA UDA VERAB. D. DE CIGNO (?). Eine Familie Cignus (Schwan) wird wiederholt in den Jahren zwischen 1207—1215 im Niederich-Schrein genannt; auch der Vorname Uda ist damals in Köln nicht selten[1].

* * *

Noch andere Tafeln sollen einst die Dominikanerkirche geschmückt haben, nämlich die Standfiguren der hl. Apostel Simon und Judas (Tafel XII), die erst vor wenigen Jahren aus der Sakristei in die Stephanuskapelle übertragen worden sind. Nach der Instandsetzung sind sie keine zuverlässigen Vertreter der Technik des beginnenden 14. Jahrhunderts; es ruht auf diesen Feldern ein merkwürdig frischer Beigeschmack, der sich nicht recht mit der ursprünglichen Zeichnung vertragen will. Das Bestreben, dem Glasgemälde das Gepräge des Alters zu verleihen, tritt etwas aufdringlich zutage, hat jedoch eine neue, für jenen Zeitabschnitt nicht zutreffende Technik gefördert, die dem Ganzen ein unnatürlich körniges Aussehen verleiht.

Es sind kräftige, selbständige Gestalten mit jedenfalls einst recht ausdrucksvollen Köpfen, dabei schlank und gefällig in der Körperhaltung. Zahlreiche Falten durchziehen die dem Körper ziemlich eng angeschmiegte Gewandung, die reichlich mit Zierstreifen und Borten geschmückt ist. Hier hat der Zeichner mit gutem Erfolg Anlehnung an die Natur gesucht, freilich hauptsächlich in der Haltung und Bewegung, während im Faltenwurf immer noch eine gewisse Gesetzmäßigkeit vorwaltet, eine Festigkeit, die an die Kunstsprache der Bildhauerei erinnert. In diesen Figuren kommt so recht die Auffassung der Kölner Frühgotik zum Ausdruck. Betrachtet man die lebendige Gestalt des hl. Judas, so gedenkt man unwillkürlich der tüchtigen Paulusfigur auf einem altkölnischen Flügelgemälde im städtischen Museum zu Köln, das wegen seiner malerischen Behandlung zwar an die Jahrhundertwende gesetzt wird, in der Zeichnung jedoch an den Anfang des 14. Jahrhunderts gemahnt[2].

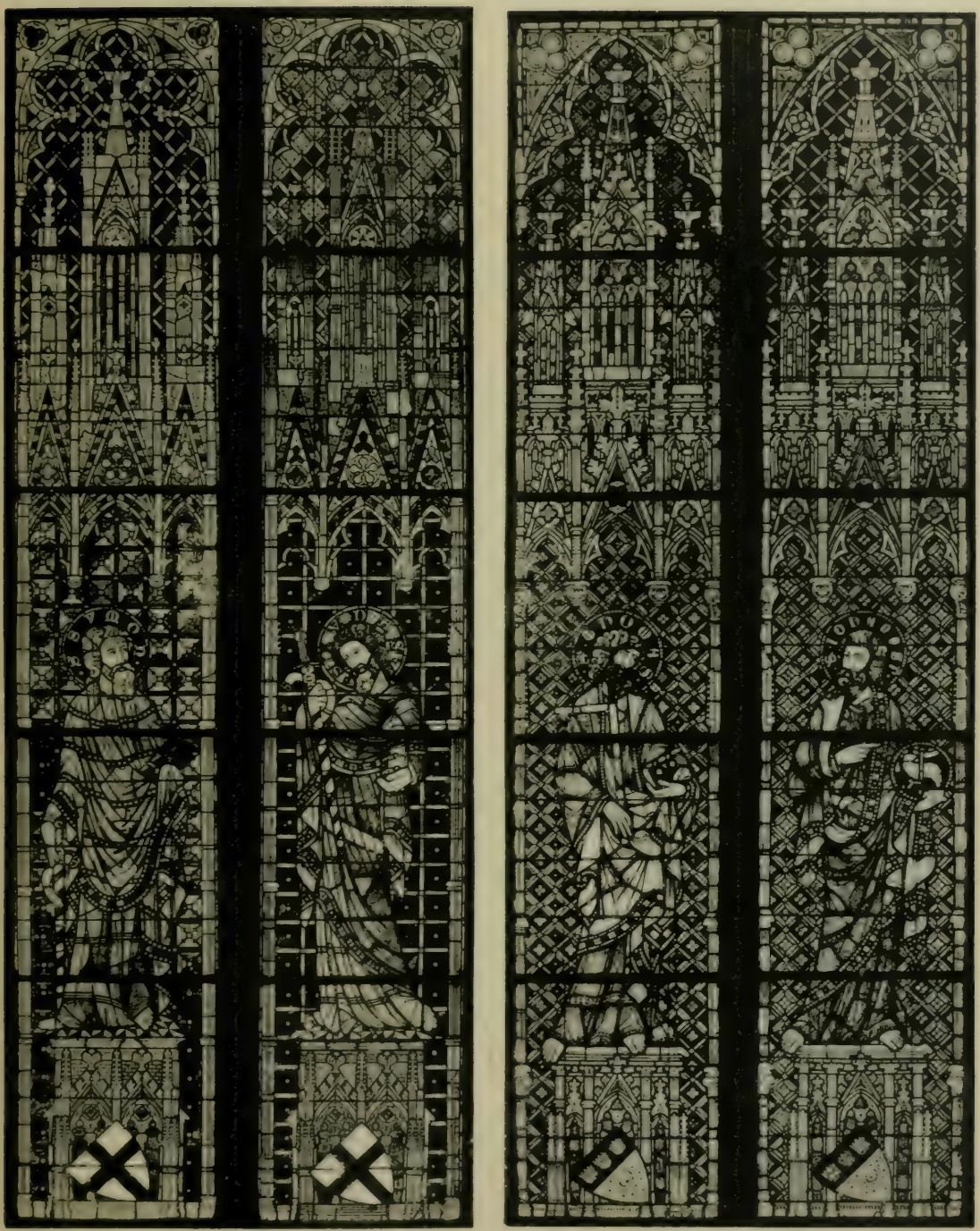
Die Architektur bei dem hl. Simon, hauptsächlich weiß gehalten, ist in schlanken, edlen Formen aufgebaut. Zwischen die roten Rauten des Hintergrundes schiebt sich ein blaues Netz mit gelben Knotenpunkten. Die Schenkel der Wimperge sind durch farbige Streifen verstärkt. Den Bildgrund bilden blaue Quadern mit weißen Mittelpunkten, durchsetzt von roten Streifen. Der Name s. SYMON ist mit weißen Majuskeln in den roten, gelb geränderten Nimbus eingebleit; die Gesichtsfarbe ist rötlich, die Haare sind hellgelb. Das rotviolette Obergewand, mittelstark im Ton, ist mit weißen Perlenketten durchwebt, die Borte ist rot, unterbrochen von blauen Blümchen, eingefaßt von weißen Perlen; das Futter ist gelb mit einem Stich ins Braune. Das blaßgrüne Untergewand ist von gelben Streifen durchbrochen. Das Schwert in schwarz und weiß.

Bei dem hl. Judas beherrscht gelb die Architektur; hierzu passen die blauen durch weiße Perlen getrennten Rauten des Hintergrundes. Seltsam abgestimmt ist der Grund in der Nische; rote Quadern mit blauen Mittelpunkten, umrahmt von hellrotvioletten, an den Kreuzungen weiß unterbrochenen Streifen. Der Name steht in gelben Majuskeln auf dem dunkelblauen, weiß umperlten Heiligenschein; das Haar ist stahlblau angebleit. Das gelbe Untergewand zeigt einzelne blaue, der warmgrüne Mantel weiße Streifen und hellviolettes Futter; der Saum, rot und blauviolett gequadert, ist gelb und weiß gefaßt. In der Rechten hält der Heilige das schwarz umwickelte weiße Schwert, in der Linken ein blau gebundenes Buch mit gelb und weißer Schließe.

* * *

[1] Der auf der frühen Kreuzigung im Kunstgewerbe-Museum zu Köln angebrachte Stiftername VANDERMOLEN findet sich am Schluß des 14. Jahrhundert in der Namenliste der Goldschmiede.

[2] Vgl. A. SCHNÜTGEN, Zwei Flügelgemälde im städtischen Museum zu Köln. Zeitschrift für christliche Kunst, II. Jahrgang, 1889, Sp. 137 u. f.



Einzelgestalten aus den Glasmalereien der Stephanus- und aus der Michaeliskapelle im Kölner Dom.

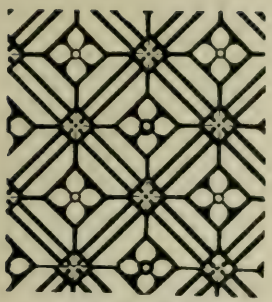


Abb. 346. Bildgrund im Glasgemälde der Michaelskapelle.

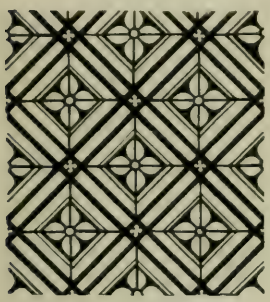


Abb. 347. Teppich hinter der Architektur im Thomasfenster.

Michaelskapelle. Die kräftigen Gestalten der hl. Thomas und Johannes im Mittelfenster dieser Kapelle scheinen unter Verwertung geringer, mittelalterlicher Reste neu aufgearbeitet.

Der Bildgrund (Abb. 346) besteht aus roten, weiß ausgeschliffenen und aus gelben Rauten, die, von blauen oder roten Bändern umrahmt, zwischen weißen, hellgrün verknüpften Maschen liegen; bei dem hl. Johannes sind die roten Rauten durch blaue ersetzt.

Der Teppich (Abb. 347) hinter der Architektur spielt in zwei Färbungen, links blaue Rauten, rote Streifen, weiße Quäderchen, rechts rote Rauten, rotviolette Streifen, weiße Eckchen.

In den Architekturen verteilen sich weiß und gelb in umgekehrten Verhältnissen; die Nischen und die Einlagen der Wimperge wechseln in stumpfem Blau und Rotviolett, Rot und Grün.

Der Name Thomas ist auf den roten, mit hellgelben Perlen umrahmten Nimbus weiß eingebleit, das Haar dunkelgelb angefügt. Das grüne Untergewand trägt blaßviolette Querstreifen; der Überwurf ist violett, gelb gefüttert, mit weißen Perlen besäumt, am unteren Rande mit einer von weißen Perlen eingefaßten Borte aus blauen und roten Quaderblümchen besetzt; das rote Buch hat gelbe und grüne Beschläge.

Das gelbe Fell des Täufers ist am Halse blau gesäumt; der grüne Mantel weiß gefüttert, mit gelben Perlen besetzt; der breite Saum ist gelb mit roten, ausgeschliffenen Blümchen, von Perlen eingefaßt. Das weiße Lamm auf roter Scheibe von gelbem Perlenkranz umrahmt.

Im oberen Teil des Fensters hat man das Rautenmuster des Kapitelsaales nachgeahmt.

Abb. 348. Baldachin des Thomasfensters.

Die prächtigen Gestalten der Apostel, deren starke Auffrischung ihren Altertumswert gar sehr gedrückt hat, haben offenbar einst zu einer geschlossenen Reihe gehört, wie wir sie anderwärts auf Glasgemälden in der verschiedensten Auffassung antreffen. Im Dom zu Naumburg stehen die Apostel auf ihren Peinigern; ebendort noch die Reste einer zweiten Reihe mit den Sätzen des Credo[1]. Vollständig ist ihre Zahl in der Katharinenkapelle im Straßburger Münster, Arbeiten aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, die man dem Glasmaler Johann von Kirchheim zuerkennen möchte[2].

Ohne Spruchbänder stehen die Apostel in zwei Fenstern zu Königsfelden, mit den Sätzen des Credo in der St.-Blasius-Kirche zu Mühlhausen in Thüringen. Recht malerisch verteilt sind meiner Erinnerung nach die Apostel in einem Fenster des 15. Jahrhunderts in der Pfarrkirche zu Münnerstadt in Unterfranken.

[1] Schon Wilhelm Durandus führt in seinem Rationale divini officii an, daß nach der Überlieferung die Apostel, bevor sie sich in alle Welt zerstreuten, um den Völkern die Lehre Christi zu predigen, sich zur Aufstellung des Glaubensbekenntnisses als des Sinnbildes des gemeinschaftlichen Glaubens vereinigt hätten.

[2] Vgl. Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei, S. 258.

Köln, St. Gereon.

Die 1316 fertiggestellte Sakristei an der Pfarrkirche St. Gereon, wo noch bis in die 1860er Jahre hinein romanische Glasmalereireste gestanden haben sollen[1], bewahrt in zwei vierteiligen Fenstern die hart mitgenommenen Überbleibsel feiner Arbeiten jener Zeit, in jedem Sockelfeld zwei Heiligengestalten, überragt von gefälligen, fast gänzlich erneuerten Baldachinen. Die vorzügliche Zeichnung der erhaltenen

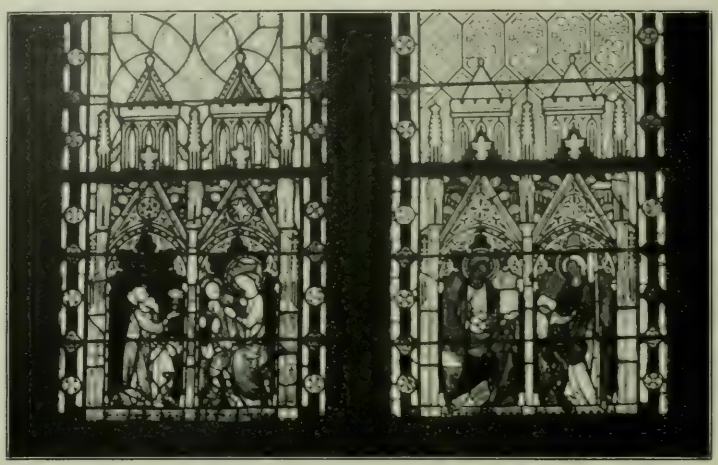


Abb. 349. Anordnung der Glasgemälde in der Sakristei von St. Gereon.
Nach CLEMEN. Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln. II. B. I. Abteil. 1911.

Teile, die wohl abgestimmte Farbengebung, die ebenmäßigen Verhältnisse der etwa einen halben Meter hohen Figuren stempeln diese Tafeln zu den besten Glasgemälden der rheinischen Frühgotik, so daß der unwiederbringliche Verlust der fehlenden, in früheren Jahren recht mittelmäßig ersetzten Stücke schmerzlich empfunden wird. Es sind ziemlich feine, doch stark verschwärzte Werke des 14 Jahrhunderts, zwischen die Wandgemälde des Domchors und die Zeit „Wilhelms" fallend.[3] Meines Erachtens sind sie bald nach der Vollendung der Sakristei entstanden.

Die Bildgründe wechseln zwischen rot und blau; die farbigen Heiligenscheine, die bei den Königen fehlen, sind im ersten Fenster weiß umperlt, im zweiten mit gelben Streifen umrändert. Die hübschen Borten, bei denen die Eckwinkel der roten oder blauen Stäbe manchmal mühsam ausgekröselt sind, wurden bereits beschrieben (Seite 151, Abb. 263.) Die Architekturen sind durchweg gelb mit blauen, roten, blau- oder rotvioletten Füllungen und weißen Rosetten in den Wimpergen; über der Mutter Gottes strahlt statt der Rose ein Stern. In den Spitzbogen sind die Namen der Heiligen eingebleit.

Abb 350 Johannes der Täufer.[3]

Die Reihe eröffnet in etwas zaghafter Stellung der T ä u f e r, den neuen Kopf mit gelbem Bart umrahmt von grünem Nimbus. Die Gestalt erscheint für den Johannes etwas gebrechlich; über dem gelb-

Abb. 351. St. Barbara.

[1] Im 18. Jahrhundert befand sich noch über dem Grabe Hildebolds ein Glasgemälde mit einem Bilde dieses Erzbischofs, vielleicht desselben, das schon Koelhoff erwähnt, und zwar die Begegnung Hildebolds mit Karl dem Großen. CLEMEN. Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln. II. B. I. Abt, S. 89. Vgl. HAMM. Geschichte über die Erbauung und Stiftung der Kirche zum hl. Gereon in Köln 1824. F. BOCK. Rheinlands Baudenkmäler. II. 8.

[2] L. SCHEIBLER. Die deutschen Gemälde von 1300 bis 1550 in den Kölner Kirchen. Zeitschrift für christliche Kunst 1892. 5. Jahrgang, Sp. 134.

[3] Der Verstümmelungen und der Undeutlichkeit wegen wurden die meisten Gestalten nur in kleinem Maßstab wiedergegeben.

Abb. 352. König Melchior.

braunen Fell ein blauer Überwurf. Im Wimperg, aus Schwarz ausgespart, der Name Johannes Baptista.

Besser ist die leicht geschwungene Haltung der hl. Barbara mit gelbem Turm und weißer Palme. Ein violetter Nimbus umgibt ihr goldgekröntes Haupt, dessen rötlich fleischfarbiges Gesicht von hellgelbem Lockenhaar eingefaßt ist. Über den violetten Schuhen, unter der tiefblauen, mit rotem Zierband besetzten Tunika ein gelbes Gewand; der grüne Mantel ist weiß gefüttert.

Abb. 353. König Balthasar.

Die beiden nächsten Langbahnen beherbergen in geschickter Verteilung die Anbetung der Weisen. Steif ist der erste König mit gelbem Haar und braunem Gesicht; ein roter Pelzmantel bedeckt das hellgrüne Gewand; die weiß bekleidete Rechte hält den anderen Handschuh; auf der braunfleischfarbigen Linken trägt Melchior eine tiefgoldene Büchse; er bringt nach der Überlieferung zur Ehrung der Königswürde des Kindes als Gabe lauteres Gold.

Ihm zugewendet steht der weiß behandschuhte König Balthasar, der der Göttlichkeit und dem Priestertum Weihrauch opfert. Auf dem neuen Kopf die goldene Krone; über die blaugrüne Tunika legt sich das rötlichviolette Obergewand mit weißen Ärmelumschlägen. Die Rechte umfaßt eine goldene Deckelvase; frühere Restauration hat an den linken Arm eine zweite rechte Hand angefügt. Die Schuhe sind gelb.

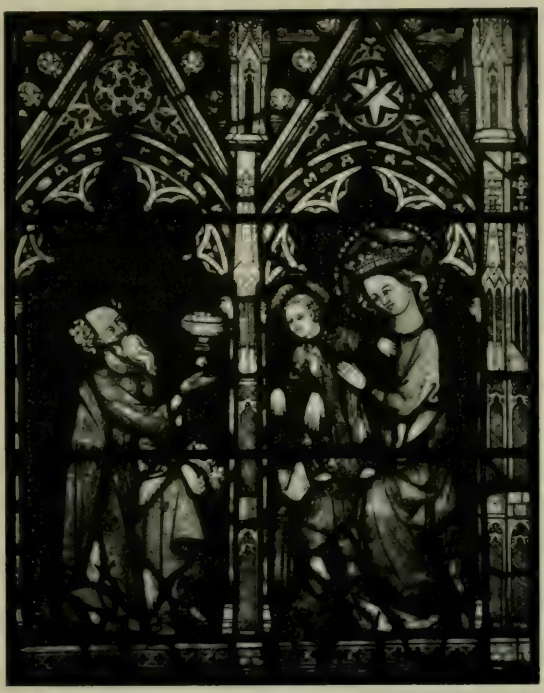


Abb. 354. König Kaspar, das Christuskind anbetend, aus der Sakristei St. Gereon, Köln.

Der greise, kahlköpfige König, Kaspar, mit bläulichweißem Spitzbart, weißem Haar und fleischfarbigem Gesicht trägt bläulichviolettes Untergewand; der tiefgelbe Mantel ist hellgelblich gefüttert. Die rötlichvioletten Schuhe sind schwarz bestickt, die Stulpen der Handschuhe hellgrün. Die Rechte hebt ein goldenes Gefäß, um dem Knaben als Andeutung seiner Menschlichkeit und seiner zukünftigen Leiden Myrrhen anzubieten. Mit der gänzlich verdrehten Linken hält er die Krone. Das Gesicht der hl. Maria ist neu, das Haar gelb angebleit, der Nimbus stahlblau, das Kleid hellgrün, das Obergewand dunkelblau; die Schuhe sind rot. Der Kopf des Kindes ist ebenfalls neu, der Nimbus gelb. Der Rock ist blaugrün, das Oberkleid braunviolett. Die neuen Hände, unbeholfen und plump, sind vollständig mißraten.

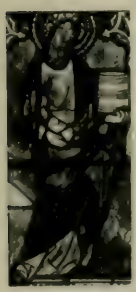


Abb. 355. Johannes Evangelista.

Bei dem Evangelisten Johannes ist das dunkle rötliche Gesicht mit tiefgelbem Lockenhaar kaum erkennbar. Nimbus violett; Gewand hellgrün, Mantel rot mit braungelbem Futter; die Füße sind nackt; die Rechte (neu) hält ein leicht bläuliches Buch mit schwarzen Schließen. Auf der Linken ein Gefäß. Die Figur ist gut in der Haltung.

St. Matthias mit aufgemaltem Bart auf rötlicher Hautfarbe trägt gelbes Haupthaar (neu). Heiligenschein rot, Gewand leicht rötlichviolett; die Füße nackt; das dunkelgelbe Obergewand ist blau gefüttert; Buch weiß; Hellebarde stahlblau.

Abb. 356. St. Matthias.

Im Fünfpaß der Bekrönung ein mit roten und gelben Rosetten durchsetzter Grisailteppich, eingerahmt von rotem, gelb gequadertem Randstreifen. Die kleine Gruppe ist achtpaßförmig eingefaßt von einem gelben Außenstreifen, einer roten Borte mit eingebleiten blaßvioletten Blumen und einem weißen Perlband. Die Zwickel zwischen Paß und Eisenring sind blaugrün mit gelben Rosen. Christus hängt stark gekrümmt mit ausgebreiteten Armen am rotvioletten Kreuz; der Körper ist gelblich fleischfarben, der Kopf heller (neu?); das breit ausladende, lang herabhängende Lendentuch ist weiß. Maria, mit rötlichem Gesicht, ringt die Hände; das Kopftuch ist weiß, das Gewand dunkelblau, auf Kniehöhe grün gestreift; der Überwurf ist rot, violett gefüttert. Johannes trägt hübsch schattiertes Rot, darüber ein leicht rötlichviolettes Obergewand mit dunklerem, blauviolettem Futter. In den Vierpässen die Verkündigung, links auf rotem Grund steht Maria in blau und rotviolett; von dem tiefgelben Schein hebt sich ein hübscher Kopf mit reichem herabwallendem Haar in gelblicher Fleischfarbe ab. Über ihr schwebt die weiße Taube; seitlich stehen ein leicht gelblicher Sessel und in gelblichem Topf eine Lilie. Das weiße Schriftband ist unleserlich. Das Bild ist im Achtpaß umrahmt von gelbem, mit Vierpäßchen gemustertem Streifen. Im rechten Paß der kurzhaarige Engel in blaugrün und rotviolett, gelb umscheint, gelblichgrün beschwingt. Der Hintergrund ist blau; das weiße Band meldet den Gruß Ave Maria gratia plena. Um die Medaillons Grisail wie beim Fünfpaß.

Zweites Fenster. Den bartlosen in den Hüften etwas stark gebogenen Bischof mit dem neuen Gesicht und dem braun angebleiten Haar, in grünlicher Mitra und grünem, gelb gefaßtem Nimbus hält man für den hl. Engelbert, unter dem der Neubau begonnen wurde. Das Schwert ist weiß, der Stab golden. Über der Albe die blaue, violett gefütterte Tunizella, darüber dunkelgelbes, grün gefüttertes Gewand; am Halse blauer Kragen.

Abb. 357. Der hl. Engelbert.

Der zweite, fast ganz neu gekleidete Bischof, mit neuem Kopf, grau angebleitem Haar, blau umscheint, trägt auf der weißbehandschuhten Linken eine bläuliche Kirche, anscheinend St. Gereon, in der Rechten den weißen Stab mit goldener Krümme. Man möchte ihn für den hl. Anno ansprechen, dem man, allerdings irrig, die Vollendung des Westbaues zuschrieb. Unter der Albe violette Dalmatika mit gelbem Futter; das blaue Pluviale leicht gelb gefüttert; auf dem weißen Pallium zwölf schwarze Kreuze.

Abb. 358. Der hl. Anno.

Der dritte Bischof, St. Heribert oder Maternus, bartlos, mit graublauem Haar und rotem Nimbus, trägt bläulichweiße Mitra. Grüne, bestickte Schuhe, violette Parure; blaue, violett gefütterte Dalmatika, rote Kasel mit hellgelbem Futter, am Halse breiter, violetter Kragen mit weißer Schließe.

Es folgt in tänzelndem Schritt, stark erneuert, der hl. Quirinus, der im Garten der Dechanei eine Kapelle hatte. Die Kopfbedeckung ist violett und blau, der Heiligenschein rot, gelb gerändert. Ein grüner, weiß gefütterter Mantel mit Pelzkragen bedeckt den stahlblauen Panzer; der Leibrock ist rotviolett; das Schwert stahlblau; der Schild rot mit goldenen Kugeln.

Die hl. Katharina in gelbem Haar und blauem Schein, ist eine vortreffliche Figur; von schlankem Körperbau, edel in der Haltung, stützt sie die Rechte auf das bläuliche Schwert; die Linke hält ein gelbliches Rad. Der Überwurf ist hellgrün; das rötlichviolette Gewand läßt einen blauen Schuh hervorschauen. Gleich gut ist die stolze Gestalt der hl. Helena.

Abb. 359. Der hl. Heribert

Ein weißes Kopftuch läßt nur wenig von dem rötlichen Gesicht frei. Der Nimbus ist rötlichviolett. Unten am blauen Untergewand ein breiter, blaugrüner Besatz. Das Obergewand, schwer erkennbar, scheint dunkelgelb zu sein mit weißem Futter. Auf der Rechten hält die Heilige eine blaugraue Kirche, St. Gereon, in der herabhängenden Linken ein hellgrünes Kreuz.

Abb. 360. Der hl. Quirinus.

Der hl. Mauritius oder Gregorius Maurus, mit neuem Kopf in rotviolettem Heiligenschein, ist nichts weniger als eine kräftige Kriegergestalt. Am Hals wird der Kragen des Kettenpanzers sichtbar. Das grünlichgelbe Schuppenhemd schützt den Körper, die untere Borte

Abb. 361. Die hl. Katharina.

ist anscheinend rot. Um die Hüfte ist ein weißes Gürteltuch geschürzt, darunter ein schwarz getupftes Wehrgehänge. Das rote Obergewand ist mit weißem Pelz ausgeschlagen. An den stahlblau geharnischten Füßen Sporen; die Lanze ist weiß; die Linke, am Handgelenk mit goldenem Band geschmückt, stützt sich auf den vermutlich gelben Schild.

Fester steht St. Gereon, das neue Gesicht samt Bart gelblichfleischfarben, mit gelbem Haar, eine flache, bläuliche Mütze bedeckt das rot umscheinte Haupt. Unter dem grünen Gewand das stahlblaue Kettenhemd. An weißem Gehenk das Schwert mit goldenem Griff und rotviolettem Knauf in rotvioletter Scheide. Der rötlichviolette Mantel ist mit weißem Pelz gefüttert. Die Linke stützt sich auf den roten mit goldenem Knebelkreuz versehenen Schild.

Abb. 362. Die hl. Helena.

Im Fünfpaß des Maßwerks stark ergänztes Grisailmuster mit gelben und roten Rosetten. Auf goldenem Thron, vor blauem Grund, sitzt der Heiland, in gelbem, rot bekreuztem Nimbus, die Rechte segnend erhoben, in der Linken ein Buch mit grünem Deckel. Die Tunika ist leichtblau, die Toga rot. In den vier seitlichen Lappen der Umrahmung, fast durchweg erneuert, die Zeichen der Evangelisten. Weiße Spruchbänder nennen die Namen. Von den Rauchfässer schwingenden Engeln sind sichtlich nur Köpfe und Hände alt. Im linken Vierpaß die Geburt Christi. Maria ruht auf einem roten Bett mit weißem Kissen unter gelblicher Decke; ihr Gesicht fast schwarz, der Nimbus anscheinend gelb. Das auf violetter Krippe liegende Kind undeutlich wegen der Alterskruste; man erkennt noch eben, daß die Mutter das Kind mit der Hand faßt; ein grüner Streifen soll wohl Futter andeuten; der Esel ist violett, der Ochse weiß. Am Fußende der hl. Joseph im Spitzhut; Gewand blau, Mantel grün; hinter ihm ein rotes Glasstück. Die mit blauen Rosettchen durchsetzte Grisailumrahmung ist durchgehends alt.

Abb. 363. St. Mauritius

Im rechten Vierpaß die Verkündigung der Hirten. Auf grüner Weide eingebleite weiße Schafe und Ziegen. Der Hirt, in leichtgelbem Rock mit blauer Kapuze, spielt auf weißem Dudelsack; die weißbekleideten Beine endigen in violetten, bis über die Knöchel reichenden Schuhen. Vor ihm sitzt ein violetter Hund. Oben schwebt ein weißer gelb umschienener Engel mit unleserlichem Spruchband; hinter ihm stilisierte blaue Wolken. Der Bildgrund ist rot. Beide Vierpaßbilder sind von gelben Sechspässen umrahmt, die Zwickel blau; das von roten Blumen durchsetzte Grisailmuster enthält zahlreiche neue Stücke.

Abb. 364. St. Gereon

Frühgotische Glasgemälde aus der Gertrudiskirche zu Köln, zurzeit auf Schloß Kappenberg.

Tafel XIII.

Ein auserlesenes Prachtstück rheinischer Glasmalkunst ist eine vortreffliche Standfigur der hl. Maria, die, vom Freiherrn vom Stein für sein Schloß zu Nassau erworben, mit den übrigen Glasgemälden nach Schloß Kappenberg übertragen wurde. Die farbenprächtige Tafel, die ungefähr 160 cm in die Höhe und 58 cm in die Breite mißt, soll, gleich ihrem Gegenstück, vormals die jetzt abgebrochene Gertrudiskirche zu Köln geziert haben.

Bereits GEERLING hatte den Kunstwert der um 1320 entstandenen Glasbilder erkannt und beide im Bilde veröffentlicht[1]. Sie sind um so höher einzuschätzen, als sie im Gegensatz zu so manchen alten Glasmalereien in ihren wesentlichen Teilen unversehrt geblieben sind. Auf der Marientafel fehlten eine kleine Raute des Teppichs, ein kleines Stück Bildgrund hinter dem Christuskopf, endlich ein kleiner Gewandzipfel am Fuße des Stifters. Bei der hl. Gertrudis brauchte nur der untere Abschluß des Gewandes ergänzt zu werden; der richtige Ausschnitt war durch die Bleiruten gegeben.

Zunächst erregen die Glasgemälde zeichnerisch besondere Aufmerksamkeit. Beide Gestalten sind grundverschieden. Die hl. Maria, ungemein edel, ganz plastisch durchgebildet, fein in der Auffassung und Haltung, erinnert, wie Prof. Firmenich-Richartz mir überzeugend vorführte, an französische Plastiken ersten Ranges. Die Zeichnung ist vorzüglich, die anmutige Haltung der schlanken Gestalt ungezwungen. Ein roter, mit gelben Perlen eingefaßter Heiligenschein läßt den blaßrötlichen, von weißem Kopftuch und leichter Krone bedeckten Kopf wirkungsvoll hervortreten. Weiche Haarwellen vermitteln den Übergang zu dem ernsten Gesicht, dessen mandelförmige Augen mit mildem Ausdruck das Christuskind anschauen. Ein frischgrünes Untergewand, am Oberkörper und an den Armen eng anliegend, von einem gelben Gürtel zusammengehalten, fällt unten in schweren, teilweise stark geknickten Falten auf den Boden, wo es sich über die gelben Schuhe und über die hellrote (bei Geerling irrtümlich hellgelbe), mit Pässen verzierte Sockelleiste ausbreitet. Am Hals eine gelbe Agraffe; bis zur Brust hängt ein gelbes Band, eine bequeme Stütze für den eingehakten Zeigefinger der rechten Hand. Das rotgefütterte Manteltuch ist violett mit weißem Perlensaume, der am unteren Rande eine farbige Borte aus blauen und gelben Blumen einfaßt. Das von den Schultern wallende, rechts über der Hüfte zusammengeraffte Obergewand zeigt flotten Wurf, der durch wiederholten Wechsel zwischen Stoff, Borte und Futter ein lebendiges Farbenspiel hervorruft.

Auf dem linken Arm sitzt das Kind in warmtonig-gelbem Kleid; ein grüner Nimbus mit Kreuz und Perlenfassung in gelb umstrahlt den gut durchgebildeten Kopf; des Kindes Rechte spielt mit der Brosche. Zu Füßen der Heiligen kniet der geistliche Stifter; aus der dunkelvioletten (bei Geerling weißen) Kutte erhebt er flehend die weißen Arme, die Hände zum Gebet gefaltet. Die Schuhe sind dunkelrot. FRATER IGBRANDUS[2] nennen ihn die Minuskeln der Mönchsschrift auf dem in kurzem Bogen verlaufenden Bande.

Eine zierliche Ranke schmückt den äußeren Randstreifen; am Fuße wird sie durch ein kleines Kreuz- und Punktmuster ersetzt. Hinter der freistehenden Architektur breitet sich ein reicher Teppich aus; rote Quadern, quer übergebrochen, sind in der Mitte kreisförmig ausgekröselt zur Aufnahme kleiner, weißer Blümchen, die, wie ich mich bei der Wiederherstellung in Linnich überzeugen konnte, ohne Bleirute eingefügt waren. An die roten, übereckgestellten Quadern legen sich hellgrüne Streifen mit gelben, gemusterten Kreuzungspunkten.

Aus den blattgeschmückten Kapitälen der schmalen Säulen wächst ein luftiger, vielfach durchbrochener, gelber Aufbau mit Wimpergen, Fialen und Strebebogen in die Höhe. Innerhalb dieser Umrahmung ist der Bildgrund kräftig blau, durch Schwarzlot in quadratische, mit Blumen gemusterte Rauten eingeteilt. Bei Geerling unzutreffende Farbenangabe dieses Hintergrundes.

[1] CHRIST. GEERLING, Sammlung von Ansichten alter enkaustischer Glasgemälde nebst erläuterndem Text. Köln, 1827. Erstes Heft.

[2] Der Name erinnert an die Kölner Familie Ingebrandi; Bela Ingebrandi vermählte sich 1334 mit Tilmann Overstoltz von der Pforte, genannt Moirgin, Vizegraf der Stadt Köln. Ein Johanniter Ingebrant lebte um 1263; ihm soll die hl. Kordula in einer Erscheinung die Stelle ihres Grabes offenbart haben.

Glasgemälde aus der Gertrudiskirche zu Köln, zurzeit auf Schloß Kappenberg.

Vollständig abweichend ist die Zeichnung der hl. Gertrudis; die Gestalt der Äbtissin ist ungleich derber, der Faltenwurf weniger klar, schwerfälliger. Der weiß geränderte Nimbus zeigt das Violett vom Gewand der Maria; auf der breiten, weißen Kopfhülle ruht ein weißer Fürstenhut mit rotem Futter. Das Untergewand ist weiß mit lang hängenden Ärmeln, der Mantel blaßviolett mit roter Zierborte und lichtgrünem Futter. Der Stab ist gelb, das Buch rot, gemustert, mit gelbem Schnitt.

Besser gezeichnet ist wieder der Stifter; hübsch ist der bärtige Kopf mit dem üppigen Haarwuchs (Abb. 41, Seite 34). Der Ordensritter trägt ein in gleichlaufenden Falten hängendes braunviolettes Untergewand und violette Schuhe; von seinen Schultern wallt ein weißer Mantel mit schwarzem Schulterkreuz. Die weiße Bandrolle über den gefalteten Händen zeigt in Majuskeln den Namen F. EVERARD.

Die innere Hälfte des weißen Randstreifens zeigt ein kleines radiertes Kreuzmuster mit Ringelchen. Der Tabernakelbau ist weiß, ebenfalls mit drei kleinen grünen Pässen auf den Giebeln, von gleicher Grundform, nur reicher mit Einzelheiten ausgestattet. Das radierte Mauerwerk ist kaum zu erkennen. Der äußere Teppich entspricht dem vorigen, desgleichen der Sockel. Von ausgezeichneter Wirkung ist der Bildgrund innerhalb der Nische. In die roten, übereckgestellten Vierecke sind gelbe Rauten eingesetzt; das Bandnetz von ruhig abgestimmtem Blau wird an den Knotenpunkten von weißen Rosettchen durchbrochen (von Geerling irrig bei der Maria angebracht).

Die einfache Konturzeichnung entspricht der kunstlosen Technik der Entstehungszeit; bei der Gertrudis hat der Glasmaler Schattengebung durch Parallelschraffierung und Radierung versucht. Die nackten Teile sind blaßrötlich, nur bei dem Bruder Everard gelblich. Die Gläser waren matt geworden, teilweise körnig angegriffen, ähnlich einer rauhen Zementfläche; die rote Überfangschicht war vielfach abgefressen. Beide Tafeln stammen trotz der abweichenden Zeichnung der Figuren aus der nämlichen Werkstätte. Sie bringen den Beweis, daß die Glasmaler schon recht früh ihre Vorlagen anderwärts entlehnten, sonst wäre eine derartige Verschiedenheit, wie sie die Gestalten der hl. Maria und der hl. Gertrudis zeigen, undenkbar gewesen.

Die Kappenberger Glasgemälde sind im Jahre 1902 bei der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf weiteren Kreisen zugänglich geworden.

Die Glasgemälde im Erker der Hauskapelle des Freiherrn Albert von Oppenheim.

Tafel XIV.

Die Farbenfreudigkeit unserer kunstsinnigen Vorfahren offenbarte sich auch in der Ausstattung der Wohnungen. Zunächst mögen farbige Glasfenster in die Betstuben oder Hauskapellen Eingang gefunden haben. Drei derartige Denkmäler verschiedener Entstehungszeit haben sich in den Rheinlanden in unsere Tage herübergerettet, das jüngste auf Burg Eltz; ein zweites, in einem Anbau am Heumarkt zu Köln entdeckt, kam ins Kunstgewerbemuseum, das dritte, älteste steht ebenfalls in Köln; die beiden letzteren verdienen wenigstens die nämliche Wertschätzung wie die spätgotischen Glasgemälde des weltbekannten Chörchens am Sebalduspfarrhof zu Nürnberg[1].

Das Haus des Freiherrn Albert von Oppenheim in der Glockengasse Nr. 5 birgt im gewölbten Erkerbau der kleinen Hauskapelle die, wie man mir versichert hat, ursprüngliche Glasmalerei, sechs Tafeln samt den zugehörigen Spitzen, wahre Perlen kölnischer Glasmalkunst aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts, freilich sehr stark erneuert und ergänzt. Nur eine genaue Untersuchung unter Auseinandernahme der Felder würde die zuverlässige Scheidung der alten Teile von den neuen ermöglichen.

[1] Beschreibung bei OIDTMANN, Die Glasmalerei im alten Frankenlande, S. 45.

Die ausgleichende Instandsetzung, die sich anscheinend auch auf die ursprünglichen Gläser erstreckt hat, macht die Beurteilung ungemein schwierig; einzelne, nicht zeitgemäße Kunstgriffe, so der Auftrag des Silbergelb auf den Blümchen des mittleren, blauen Spitzbogens wären besser unterblieben. Indessen geben die Tafeln, deren trennende Quereisen seltsamerweise durch schwarze Glasstreifen nachgeahmt sind, ein abgeschlossenes Bild des einstigen Zustandes. Diese Kunstarbeit vereinigt alle Vorzüge jenes Zeitalters. Die satte, ruhige Stimmung zeugt von einem fein abgewogenen Farbensinn, dessen geläuterter Geschmack durch gegenseitige Verschiebung der Hauptwerte eine glückliche Verteilung zu erzielen verstand. In den Spitzen wechselt der Grund in stahlblau, rot und stahlblau; die oberen Bildgründe, aufgemalte, mit Blumen gefüllte Rauten, sind beiderseits rot, dazwischen dunkelblau; die unteren Quaderteppiche haben beide Farben vertauscht. Der Grundton der Architekturen in den seitlichen Fenstern ist weiß unter spärlicher, wirkungsvoll angebrachter Verwendung von Silberlot, während ein goldiges Gelb die Mitte behauptet.

Die Aufbauten über den mit einzelnen Blumen bemalten Sockelleisten sind kräftig, dabei gefällig, von schönem Ebenmaß; die oberen Pfeiler stützen dreigiebelige Baldachine, überragt von runden Zinnentürmen und einem fialengeschmückten Aufsatz.

Die verstümmelten Inschriften der Fußstreifen sind ohne jedes Verständnis eingeschoben. Gelbe Säulchenpaare, die ein zierliches Rankenmuster einfassen, verstärken die Seitenpfeiler der unteren Fächer; das gelbe Zierband wird von einem krabbenbesetzten Spitzbogen, der in eine Kreuzblume ausläuft, begleitet. Auf Kämpferhöhe beginnt grünes, im Mittelfeld rotviolettes Mauerwerk, darüber eine rotviolette beziehungsweise stahlblaue mit Blenden verzierte Wand. Anstelle der Ranken treten bei der Mitteltafel blaue Perlstäbe, unterbrochen von einzelnen, durch Silbergelb grün gefärbten Blumenquadern, nach innen begrenzt von dünnen, weißen Säulen, im Bogen begleitet von gelbem Krabbenfirst. Weißes Maßwerk, das mittlere nur wenig abweichend, greift von den Bogen aus in den Bildgrund. Die Fleischteile sind gelblich, einzelne mit kaum merklichem Stich ins Rötliche. Die Heiligenscheine sind gelb, verschiedenartig gemustert.

Die gegenseitigen Verhältnisse zwischen Rahmen, Grund und Bild sind glücklich abgemessen. Zu der trefflichen Farbenwahl gesellen sich eine ungewöhnliche Klarheit der Auffassung und eine auffallende Sicherheit der Zeichnung, hinter der die glasmalerische Durchführung nicht im mindesten zurücksteht.

Die hohen schlanken Gestalten sind in den Hüften leicht gebogen; die Gewandung ist fest an den Körper angezogen. Geberden und Haltung verraten das Streben nach möglichster Lebenswahrheit. Gar lieblich ist das von weißem Kopftuch umrahmte Antlitz der Maria bei der Kreuzigung, gleich gut das barhäuptige Köpfchen bei der Darbringung im Tempel. Und welches Leben atmet aus der anmutigen Gestalt der sitzenden Maria! In zierlicher Silbergelbkrone sitzt sie ruhig lächelnd auf dem gelben Thron in rotviolettem Gewand und blauem, perlenbesäumtem Mantel. In der Hand hält sie einen weißen, blütenreichen Blumenzweig, ihre Linke umarmt das weiß gekleidete und umscheinte Kind, das in ungemein lebhafter Haltung mit der Rechten einen weißen Vogel am Flügel faßt, offenbar als Anspielung auf den Heiligen Geist, die, wie mir Heribert Reiners mitteilte, in der niederrheinischen Plastik bei Madonnenbildern des 13. und 14. Jahrhunderts sehr beliebt war. Mit der freien Hand weist der Christusknabe nach aufwärts.

Bei der Darbringung im Tempel ist der Rand des weißen Baldachins, dessen Form auf dem Klarenaltar wiederkehrt, außerdem die Borte des Altartuches abwechselnd mit kleinen schwarzen Löwen und Kreuzen verziert. Ob diese Zeichen auf das Erzstift und auf Jülich hindeuten? Dann wäre der kniende Stifter Erzbischof W a l r a m , G r a f v o n J ü l i c h , der von 1332 bis 1349 die Kölner Mitra trug, dann wäre es wünschenswert, daß sich das ursprüngliche Bildnis erhalten hätte.

Prof. Firmenich-Richartz lenkte meine Aufmerksamkeit auf die überraschende Ähnlichkeit der Verkündigung mit dem entsprechenden Vorgang auf dem Klarenaltar, auf die Haltung, die Geberden und den Faltenwurf. Ferner verwies er auf die zeichnerische Verwandtschaft der sitzenden Maria mit einem Kölner Diptychon, das, einst beim Küster von St. Georg zu Köln, auf dem Umweg mehrerer Versteigerungen 1900 in den Berliner Sammlungen landete. In der Tat zeigen Haltung und Gewandung, die Kopfform und die Bewegung des Hauptes, die Art der Krone viele gemeinsame Züge.

Jedenfalls bleibt bezüglich dieser Felder noch manche Frage zu beantworten, deren Möglichkeit jedoch eingehende, technische Untersuchung zur unumgänglichen Voraussetzung hat.

Glasgemälde im Erker der Hauskapelle des Freiherrn Albert von Oppenheim in der Glockengasse zu Köln.

Schloß Kappenberg und St. Florin zu Koblenz.

Noch vor der Mitte des 14. Jahrhunderts sind die Felder gemalt worden, die im dreiteiligen Fenster der Sakristei von St. Florin zu Koblenz untergebracht wurden als Geschenke des Ministers Freiherrn vom Stein, deren alttestamentliche Gegenstücke ich in den 1890er Jahren im Schloß zu Nassau entdeckte und dadurch wieder zu Ehren brachte. Auffallend ist die technische Behandlung der Köpfe, die bei der Himmelfahrt, bei Abraham und bei Elias vollständig von den übrigen absticht. Sämtliche Tafeln sollen aus der Kirche von Dausenau herrühren.

Eingerahmt von frühgotischer, gelber, außen weißer Mauerarchitektur, auf blauem, gerautetem Bildgrund eine mäßige Kreuzigung (Abb. 365).

Der Christus mit seinen knochenlosen Gliedmaßen ist recht gebrechlich, die hl. Maria und Johannes stehen in steifer Haltung unter dem Kreuz, ihre Geberden sind krampfhaft, der Gesichtsausdruck ohne Leben. Die ganze Gruppe paßt zeichnerisch sehr schlecht für ein Glasgemälde. Augenscheinlich hat der Glasmaler sich gar zu ängstlich an eine Miniatur gehalten.

Abb. 365. Die Kreuzigung in der Sakristei von St. Florin zu Koblenz; der Löwe in größerem Maßstab auf Abbildung 21.

Abb. 366. Die eherne Schlange, Schloß Kappenberg; 46,5 cm breit, 82 cm hoch; Moses 58,5 cm.

Auf der Spitze des violetten Stammes ein braunvioletter Pelikan mit seiner Brut. Die rote Scheibe des Nimbus ist gelb bekreuzt und weiß umrändert. Am Fuß des Stammes spielt die Löwin mit ihren Jungen. Maria, gelb umscheint, in grünem Kleid und blaßviolettem, rotgefüttertem Mantel. Johannes, in gelbem Nimbus, trägt über dem blaßvioletten Leibrock einen roten, grün umgeschlagenen Überwurf. Die Fleischteile sind braun. Im Sockel wechseln gelbliche, grüne und rotviolette Gläser.

Bei dem ebenfalls blaugrundigen Gegenstück, der ehernen Schlange, sind die Fleischteile rötlich. Moses, mit mächtigem Bart, in rotem Rock und leichtviolettem, weiß ausgeschlagenem Mantel, ist ungleich besser, bestimmter in der Zeichnung als die übrigen Figuren der Gruppe; die weiße Schlange hängt auf gelber Stange. Der stehende Jude trägt weißen Hut, gelben Rock und roten, weiß gefütterten Mantel; der nächste violettes Gewand und rote Strümpfe, der dritte rotes Kleid und grüne Schuhe, der unterste leichtviolett.

Der Darstellung wegen beachtenswert ist die gut erhaltene Himmelfahrt des Elias. Braunvioletter, großblätteriger Damast bildet den Hintergrund. Kopf, Hände und Wagen sind wirkungsvoll auf rot aufgemalt, das Gewand ist stahlblau, der (neue?) Mantel weiß. Elisäus in rotem Untergewand, stahlblauen Ärmeln und gelbem Mantel. Auf den flott geschwungenen Bändern die abgekürzte Majuskelinschrift: ELIAS TRANSLATUS EST IN PARADISUM und PATER MI, CURRUS ISRAEL ET AURIGA EJUS.

Die architektonische Umrahmung ist weiß, rot, frischgrün, die Sockelplatte stahlblau; die vorderen Nischen sind gelb, die zurücktretenden rotviolett, beim Opfer Isaaks rot; die Spruchbänder sind weiß, bei Isaak gelb.

Abb. 367. Auf Schloß Kappenberg; 66,5 cm hoch, 46,5 cm breit.

Die dicht gedrängte Gruppe der Himmelfahrt Christi ist ebenfalls weicher behandelt als die Kreuzigung und die eherne Schlange; vor allem sind die Köpfe auffallend modelliert, (Abb. 44, u. 45). Die nackten Teile sind weiß, rötlich; ein Gesicht ist sogar rot, ein anderes hellrot; die Haare sind bläulich, gelb, weiß und violett eingebleit, die Heiligenscheine grün, rot und gelb; der Bildgrund ist blau, gerankt. MANE NOBISCUM DOMINE lautet die Minuskelschrift. Sehr schön in der Farbe ist ein rotes Gewand. In der tief herabreichenden Bekrönung ist der Christuskörper sichtbar. Gleiche Malweise zeigt das Opfer Isaaks. Abraham, eine breite Gestalt mit angebleitem Bart, in rotem, grün gefüttertem Mantel und gelbem Gewand. Der rot gekleidete Engel mit hübsch abgetontem, gelbem Flügel, Isaak in hübsch schattiertem Gewande. Der Holzstoß ist violett, rot und grün. Bei dem stahlblauen Bildgrund ist jedes Glasstück besonders umrändert und äußerst zart damasziert. Nur das Hüftenstück des Mantels und zwei unwesentliche Architekturteile brauchten erneuert zu werden.

Abb. 368. In der Sakristei von St. Florin zu Koblenz.

Abb 369. Auf Schloß Kappenberg, 102 cm hoch, 47 cm breit; Abraham 52,5 cm groß.

Zu diesen biblischen Bildern gehören, teilweise in gleicher Umrahmung, vier Stifterbildnisse. Unter der bekannten Architektur, vor einem roten und grünen Teppich, kniet eine Stifterin, das rötliche Gesicht von weißem Kopf- und Halstuch umhüllt. Ein rotvioletter Mantel fließt in langen, breiten Falten zur Erde und verwickelt sich zwischen den Füßen; von dem stahlblauen Kleid ist nicht viel mehr zu sehen als die enggeschlossenen Ärmel. Der Kopf ist etwas klein ausgefallen, das Gesicht recht mäßig. Die Figur samt Spruchband sind unversehrt alt, alles übrige ist neu.

Abb. 370. Auf Schloß Kappenberg.

Gleichwertig ist der dickköpfige Ritter in heller Stahlhaube (Abb. 371). Der rote, fein gemusterte, an den Lenden erneuerte Waffenrock läßt die durch Ringelpanzer und mit Deckplatten

Abb. 371. Auf Schloß Kappenberg: der Ritter 56,5 cm hoch

verstärkte Rüstung an Armen und Beinen frei; hier wechseln weiß, gelb und leichtviolett; vor ihm der Schild von Nassau. Eigenartig in der Farbe, fein abgestimmt ist der Hintergrund, von dem glücklicherweise noch eben eine zur getreuen Wiederherstellung genügende Anzahl Stücke vorhanden war. Geperlte, grüne Rosettchen bilden den Kern eines roten, blanken Vierblattes; um dieses schließen sich, an den gegenseitigen Berührungsstellen durch gelbe Sternchen unterbrochen, blaue, nach den Winkeln der Pässe zu mit Nasen versehene Perlbänder, die nunmehr große Rosetten bilden. Grüne Blümchen bilden die Mittelpunkte der fleischfarbig-violetten Zwickel. Am Fuß des Wappenschildes, ihn gewissermaßen stützend, zwei grüne Einsatzstücke mit zierlicher Rankendamaszierung. Vom Wappenlöwen sind nur zwei Pranken alt.

Abb. 372. Auf Schloß Kappenberg.

Eine prächtige Gestalt ist der kniende „Abbas Wilhelmus". Das rötliche Gesicht mit dem natürlich gemalten Haarkranz (Abb. 43) verraten eine geschickte Hand, so daß man fast an ein späteres Ersatzstück denken möchte. Ein breiter Hermelinkragen bedeckt die Schultern; der goldene Stab der hellblauen Kasel ist oben mit einer weißen Agraffe, auf der Brust mit einem grünen Stein verziert. Der Hintergrund, rot und grün, ist neu, desgleichen das rechte Bein.

Ein feines Stück ist der Ritter Johann (Abb. 373), dem Schilde nach ein Mitglied des Hauses Nassau. Vortrefflich ist der Raum ausgefüllt. Der Ritter trägt eine spitze Stahlkappe mit Halsberge; der knappe Waffenrock ist rot, die Rüstung samt Wehrgehänge weiß und gelb. Der auf dem Rücken hängende Topfhelm trägt als Helmschmuck blaue Rüssel, dazwischen einen goldenen Löwen; am Helmrand die grünen Zaddeln einer Helmdecke. Der Hintergrund besteht aus braunvioletten Achtecken mit eingestreuten blauen Quadern. Es fehlten die zwei unteren Stücke des Spruchbandes und die Spitze der linken Fiale.

Abb. 373. Auf Schloß Kappenberg: der Ritter 49,5 cm hoch.

Pfarrhaus an St. Kastor zu Koblenz.

Arg mitgenommen sind drei Figuren, die angeblich um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden, in die Verglasung des Treppenfensters eingefügt sind, seitlich recht derbe Heiligengestalten, links eine

hl. Katharina, rechts eine Heilige mit weißem Buch und gelber Palme; die Kronen sind auf die geblichen Köpfe aufgemalt. Die Reste der blauen Hintergründe zeigen feinen Damast; jedes Stück ist für sich umrändert. Die Heiligenscheine sind rot.

Bei der hl. Katharina rotes Kleid, gelber, hermelinbesetzter Mantel; Rad und Schwert weiß; die Schuhe auf das Kleid aufgemalt. Ihr Gegenüber trägt gelbes Kleid und roten Mantel mit Hermelinfutter; Schließe blau.

Ungleich besser ist der hl. Bischof; das Gesicht ist rötlich; die grüne Kasel ist außerordentlich zart in Lindenblattmuster radiert. Auf dem Kragen zwischen der Goldborte und den Goldstäben läuft eine besondere Ranke. Die Dalmatika wie die Kasel rotviolett gefüttert, ist prächtig rot mit gelbem Saum; die Füße sind auf die Albe aufgemalt. Auffallend plastisch ist der Faltenwurf an Kasel und Dalmatika.

Stab und Manipel gelb, Buchdeckel rot, Schnitt weiß; linker Ärmel rot; Handschuhe und Mitra weiß, letztere mit gelben Bändern.

Im Hospital zu Koblenz sollte ein Glasfenster aus der Zeit um 1400 stehen; der Behörde war nichts davon bekannt.

Sayn.

Im Pfarrhause zu Sayn befindet sich außer dem bereits erwähnten Christuskopf ein Stirnpaß des 14. Jahrhunderts, die sitzende Gestalt des hl. Nikolaus, umgeben von Engeln. Durchmesser 80 cm.

St.-Viktors-Kirche zu Xanten.

Abb. 374. Erstes Fenster im Ostchörchen von St. Viktor zu Xanten.

Trümmerhafte Reste fanden sich in einigen Fenstern der St.-Viktors-Kirchezu Xanten. In den unteren Feldern der mit farbigem Grisailteppich gefüllten zweiteiligen Fenster des nördlichen Ostchörchens stehen Glasgemälde aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, um 1369 gemalt, vermutlich Arbeiten des Kölner Meisters Jakobus[1]. Im linken Fenster sieht man die Apostelfürsten, darunter die hl. Barbara und Andreas, im rechten die heiligen drei Könige vor der Muttergottes, unter ihnen den knienden Stifter, den die Inschrift EVERARDUS HAGNEDORNE SCOLASTICUS nennt, und dessen Wappen; Everardus lebte um 1347. Die Glasgemälde sind, wie die Köpfe auf den ersten Blick verraten, gründlich restauriert.

Im ersten Fenster steht St. Barbara, gelb umscheint, in lichtgrünem Kleid und rotem Überwurf; der Turm ist weiß. Der hl. Andreas, in gelbem Schein, trägt roten Leibrock und hellen Mantel; das Kreuz ist braungelb. Der hl. Paulus, gleich den übrigen in gelbem Nimbus, ist gelb und rot gekleidet, der hl. Petrus in violetter Tunika und gelber Toga; Schwert und Schlüssel sind weiß.

Die Farben der Architektur sind gelb und weiß; die Bildgründe sind blau, die Schriftbänder weiß, ebenso die Fleischteile. In den Abschlußzwickeln weiße Drachen.

[1] Siehe oben S. 17 und Anmerk. 2.

Abb. 375. Erster Grauteppich in St. Viktor zu Xanten.

Das Grisailmuster oberhalb der Bilder enthält nur wenige farbige Einlagen, Abb. 375.

Beim zweiten Fenster stehen die in gelb und weiß gehaltenen Architekturen vor rotem Grunde; das Turmdach ist blau, darunter zwischen blauen Blenden violette Nischen. In den weißen Lauben der gelben Seitenpfeiler sind Engel und Propheten aufgemalt; der Bildgrund ist blau. Die Fleischteile sind leicht gelblich, die Kronen gelb, die Pelzkragen weiß; das Gewand des ersten Königs ist rot, mit Pelz besetzt; die Ärmel über den Händen gelb wie das Untergewand; die Strümpfe sind blaßviolett, die Schuhe hellgelb; er hält in der Rechten einen weißen Handschuh.

Abb. 376. Die Anbetung der Magier in St. Viktor zu Xanten.

Der zweite König trägt ein zitronengelbes Gewand, rotviolette Ärmel, auf der linken Hand ein weißes Kästchen; der dritte in rotem Rock und gelbem, weißgefüttertem Mantel und hellgelben Schuhen.

Das Turmdach über der Maria ist zitronengelb, die Mauer etwas bräunlich im Gegensatz zu dem grünlichen Glas; die vier Nischen sind blau. Der Kopf der Muttergottes ist weiß, Nimbus und Krone sind gelb; ihr Kleid ist gelb, der Überwurf rot, weiß gefüttert; der Thron ist weiß. Der Kopf des Kindes ist weiß, das Kleid zitronengelb, das Tuch mehr weiß. An Stelle des weißen Schriftbandes über dem Stifter ein gelber Streifen mit Efeublättern.

In den unteren Feldern ein Mosaikgrund aus stahlblauen Quadern, roten Bändern und gelben Knotenpunkten; die Zwickel über den weißen Bogen sind rot.

Abb. 377. Zweites Teppichmuster, 55 cm breit; farbig bei Lehmgrübner, Blatt 9 [1].

Unter dem weißen Pelzkragen erscheint das violette Unterkleid mit gelben Ärmeln; das Gewand ist gelblichweiß, an den Hängeärmeln stärker gefärbt; die Schuhe sind rot. Der Wappenschild ist weiß, das Feld in grau ziseliert, mit abgesetzten Rändern; das Bild ist rot.

Das obere Teppichmuster (Abb. 377) enthält schon mehr farbige Glasstücke. Feine, netzförmige Strichlagen bilden den Untergrund für das weiße Blattwerk. Die kleinen blanken Rosetten sind rot, die Zwickel innerhalb der großen Kreise gelb, zwischen letzteren rot. In dem Bortstreifen unbemalte, gelbe Einsätze.

[1] P. Lehmgrübner, Mittelalterliche Glasmalereien aus der St.-Viktors-Kirche in Xanten. Zeitschrift für Bauwesen, 1896, Jahrgang XLVI.

Das dritte Fenster ist durch eine „Restauration" der 1860er Jahre gänzlich entstellt worden. Darstellungen aus dem Leben des hl. Nikolaus sowie ein Wappen mit einem blauen Anker im weißen Felde hatten zu der Vermutung geleitet, daß das betreffende Glasgemälde eine fromme Stiftung der Schiffergilde gewesen sei[1]. Der nur mäßig mit Farbenglas durchsetzte Grauteppich zeigt bestimmte Zeichnung in den Blättern.

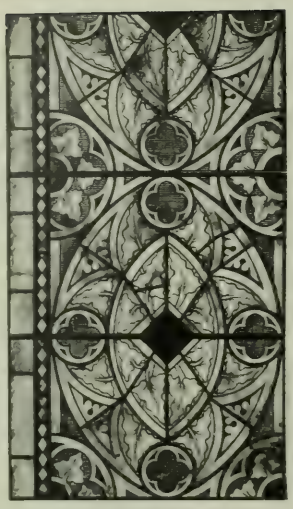


Abb. 378. Dritter Teppich a St Viktor zu Xanten. 58 cm breit, die Roseiten gelb, die mittleren Quadern rot; farbig bei Lehmgrübner, Blatt 9.

Die Zeichnung bewegt sich durchgehends in kräftigen, breiten Konturen, die man bei den Köpfen unvermittelt verfeinert hat. Die Einzelfiguren stehen etwas verlassen in den schweren Umrahmungen, während in der Dreikönigengruppe der Raum gar zu knapp bemessen ist.

Abb. 379. Jetziges Aussehen des ersten Fensters aus St Viktor zu Xanten.

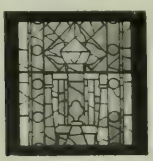


Abb. 380. Die grauen Teile zeigen die ursprünglichen alten Glasstücke des oberen Bildes. Nach den im Denkmälerarchiv zu Bonn befindlichen Pausen.

* * *

Die Glasfüllung der beiden zweiteiligen Fenster im nördlichen, an den Chor anstoßenden Seitenchörchen, am Katharinenaltar, ist eigentlich nur der farbigen Musterverglasung wegen, in dieser Hinsicht freilich sehr bemerkenswert. In richtiger Erkenntnis ihres Wertes hat Friedrich Stummel sie im Jahre 1892 veröffentlicht[2]. In einem Fenster waren zwei, in dem andern nur ein Muster erhalten. Rot, gelb und blau sind in trefflich abgepaßten Verhältnissen zwischen das mannigfach getonte Weiß eingestreut, in geringer Flächenausdehnung, gewissermaßen zur besseren Betonung der Musterung; Abbildungen 200 bis 202 Seite 132.

Von den unteren figürlichen Feldern war so wenig übrig geblieben, daß nach Stummel „aus den spärlichen Resten der Gegenstand nicht mehr zu enträtseln" war. Trümmerhafte Überbleibsel von architektonischen Bekrönungen, wenige Stücke der Gewandung einer Figur haben den Anhalt zu einem Wiederaufbau gegeben,

Abb. 381. Derzeitiger Zustand des zweiten Fensters a. St. Viktor z. Xanten.

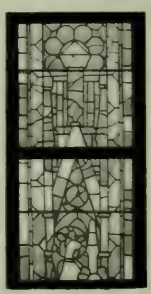


Abb. 382. Die grauen Teile zeigen die ursprünglichen alten Glasstücke des oberen Bildes. Nach den im Denkmälerarchiv zu Bonn befindlichen Pausen.

[1] Vgl. Friedrich Stummel, Alte Fensterverglasungen im Dom zu Xanten. Zeitschrift für christliche Kunst, V. Jahrgang, 1892, Sp. 27.

[2] Alte Fensterverglasungen im Dom zu Xanten. Zeitschrift für christliche Kunst, V. Jahrgang, 1892, Sp. 25 u. f. Beim dritten Muster ist der Randstreifen nicht blau, sondern gelb.

dessen Ergebnis man füglich nicht mehr als alte Glasgemälde bezeichnen darf[1]. Von einem urkundlichen Wert kann hier wahrlich nicht mehr gesprochen werden.

In einem Fenster stehen St. Helena und St. Viktor, in dem anderen der Evangelist Johannes und die hl. Katharina. Und was ist an diesen Werken wirklich alt? Von den Langbahnen mit dem hl. Viktor und der hl. Katharina keine Scherbe, von der Gestalt des hl. Johannes kein Stück, von der Umrahmung unten links wenige Teile[2].

Nicht viel mehr war bei der hl. Helena übrig geblieben. Von der Heiligen die Schulterteile des tiefroten Mantels, die gelbe, gerautete Schließe, das weiße Kopftuch, der gelbe, hübsch mit Ranken verzierte Heiligenschein, die grüne, kunstvoll ausgesprengte Krone, ein Stück der weißen Kirche. Der obere Teil des weißen Stabkreuzes. Außerdem waren im Fußfelde zwei Stückchen der Architektur und eine Scherbe der Blankverglasung ursprünglich. Im übrigen verweise ich auf die Abbildungen 379 bis 382.

Angesichts solcher Sachlage dürfte sich das sonst allgemein anerkannte und befolgte, jedoch im Zusammenhang mit diesen Resten angefochtene Verfahren, bei Instandsetzung alter Glasgemälde neu eingezogene Stücke unauffällig zu kennzeichnen, allerdings nicht empfehlen. Gleichzeitig wird aber der gegen die bewährte Maßnahme erhobene Einwand als hinfällig erledigt sein.

Die ursprünglichen Fenster können um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden sein, vielleicht in der nämlichen Kölner Werkstätte, die gemäß den Baurechnungen damals Glasmalereien für St. Viktor geliefert hatte.

Die Technik ist noch überaus einfach; die Konturen sind verschieden in Stärke und Deckkraft; vermittelnder Überzug fehlt gänzlich; die Schattierung ist, wenn nötig, durch Tuschlagen verstärkt. Die in der Zeichnung gleichartigen Architekturen, vor tiefblauem Grunde, zeigen schlichte, doch recht gefällige Formen; im Aufbau sind die Farben weiß und gelb, in den Giebeln, Nischen und Dächern rot und weiß ausgetauscht. Sie boten für die Figuren einen genügend kräftigen Rahmenabschluß gegen die helle Musterverglasung.

* * *

Kunstgewerbemuseum und Sammlung Schnütgen zu Köln.

Aus beiden Sammlungen sind einige Einzelheiten nachzutragen. In die Wende des 13. oder in den Anfang des 14. Jahrhunderts gehören die alten Teile der gründlich gereinigten Steinigung des hl. Stephanus im Kunstgewerbemuseum. Das blaugrundige Feld, 64 cm hoch, 57 cm breit, zeigt die Anlage der Medaillonfenster; umrahmt von geecktem Vierpaß aus schmalem, weißem Perlenband, ist das Martyrium dargestellt; die Teppichunterlage für das Medaillon besteht aus roten und blauen Blumenquadern, gelben Streifen und grünen Knotenpunkten. — Eine andere Tafel, aus der Legende des hl. Blasius, scheidet, weil nicht rheinischen Ursprungs, aus der Beurteilung aus.

Einige Grauscheiben des 14. Jahrhunderts sieht man in der Sammlung Schnütgen. Ein Wappenscheibchen mit Rad auf schraffiertem Grund in einem mit Eichenlaub gefüllten Vierpaß. Etwas oberflächlich gezeichnet sind zwei Jülicher Wappen, beide in Eichenlaubumrahmung.

Ferner bleiben zu erwähnen einzelne Köpfe in rötlichem und gelblichem Ton, zwei kleine Prophetenbrustbilder, Jonas und Elisäus, letzterer mit erneuertem Kopf.

Derbe, kurze, doch gut gezeichnete Gestalten, 53 cm hoch, auf neuem Grunde, sind die Apostel Petrus und Paulus; gleichwertig ist ein Bischof, 55 cm groß, ebenfalls auf neuer Unterlage.

[1] Vgl. dagegen H. Derix, Alte Glasgemälde im Dom zu Xanten. Zeitschrift für christliche Kunst, XX. Jahrgang, 1907, Sp. 235 u. f.

[2] Drei Stücke aus der Borte und in gleicher Höhe der Seitenpfeiler, rechts vom Nimbus des Johannes das geflickte Bogenstück, links unter dem zweiten Eisen ein Stück Streifen, das obere Stück des Wimpergschenkels und zwei daneben liegende Teile; bezüglich des dritten Feldes siehe Abb. 380.

Aus dem Ende des 14. Jahrhunderts stammt das Bruchstück einer knienden Maria in Graumalerei mit einem Rest von Silbergelb; überaus edel gezeichnet in der Art des Meisters Wilhelm; 21 cm hoch, 14 cm breit.

Ein feines Stück ist ein Vierpaß von 50 cm Durchmesser, kölnische Arbeit in Grau- und Goldmalerei aus dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts; Blattwerk füllt die Lappen; ein weiblicher Kopf, das trefflich gemalte Gesicht umrahmt von einem weißen, goldig gesäumten Schleier, ist sehr glasig und duftig behandelt.

Das Westfenster der Abteikirche zu Altenberg.[1]

Verhältnismäßig gut erhalten, wenigstens soweit, daß die umfangreichen Reste den Wiederaufbau des ursprünglichen Zustandes der Langbahnen ermöglichten, war das mächtige Fenster des Westgiebels der Abteikirche von Altenberg. Das riesige Glasgemälde hat nach der Instandsetzung die einstige, wunderbar prächtige Wirkung wiedererlangt; die ganze Fläche glitzert und schillert wie eitel Silber und Gold. Die Eigenart der Anlage, die Neuheit der Einzelheiten, vor allem die vornehme, unvergleichliche Farbenwahl bekunden einen durchaus selbständigen, gänzlich unbeeinflußten Meister. Nirgends eine Spur von Ängstlichkeit, überall die Kühnheit eines selbstbewußten Künstlers, der unbekümmert um Herkommen und Überlieferung, im festen Vertrauen auf seinen eigenen, ausgereiften Geschmack vollständig neue Wege wandelt. Sein geistreicher Gedankenflug hat für seine Zeit ein Meisterwerk allerersten Ranges geschaffen. Neben den machtvollen Grundtönen des silberigen Weiß der Alabasterfiguren und des goldigen Gelb der Architekturen erklingen, zu wechselnden Zweiklängen abgestimmt, die feinen Farbentöne der kleinmosaizierten Hintergründe, die sich mit jenen und mit dem ruhigen, tiefen Blau des Untergrundes zu unübertrefflichem Zusammenklang vereinigen. Kurz, es ist ein großartiges Werk, das der hochbeanlagte Zeichner im Verein mit dem farbenkundigen, feinsinnigen Glaswirker geschaffen, von überwältigendem Eindruck, der sich nur kümmerlich mit Worten schildern läßt, der mit kunstliebendem Auge gesehen, mit empfänglichem Herzen empfunden werden muß.

Das gewaltige Westfenster, „dessen Gleichen in allen deutschen Landen nicht zu finden ist", beherrscht die ganze Kirche. Ohne Rücksicht auf die sicherlich längst in Vergessenheit geratenen Ordensverbote, unabhängig von der bereits vorhandenen Verglasung ist dieses herrliche Kunstwerk ganz im Geiste und im Geschmack jener Zeit entstanden zu Ehren der nämlichen Schutzheiligen, denen Bischof Wicbold, der freigebige Stifter des kunstvollen Steinwerks, das Gotteshaus geweiht hatte.

Dicke Stäbe trennen die acht Bahnen in vier zweiteilige Lichter, die, von Pässen überragt, in Spitzbogen auslaufen. Zwischen letztere schiebt sich je ein großer, zierlich durchbrochener Vierpaß als Füllung für die beiden Bogen, die sich zwischen dem mittleren, stärkeren Teilungspfahl und dem Gewände spannen, und über denen sich das reiche Maßwerk der obersten Bekrönung ausbreitet.

[1] Bisher erschienene Schriften und Bücher: Cornelius Schimmel, Die Cisterciensерabtei Altenberg bei Köln. Münster 1832. — S. Boisserée, Denkmale der Baukunst am Niederrhein. München 1833. — V. v. Zuccalmaglio, Geschichte und Beschreibung des Klosters Altenberg. Barmen 1836. — Franz Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1854. II. Teil, S. 324. — Organ für christliche Kunst 1857, VII. Jahrgang, Nr. 3 und 4; 1865, XV. Jahrgang, Nr. 22. — Kölner Domblatt 1863, S. 219. — Peter Grass, Beiträge zur Geschichte der Glasmalerei. — V. v. Zuccalmaglio, Der Dom zu Altenberg. Köln 1894. — H. Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei. Köln 1898, S. 217. (Vor der Restauration.) — P. Clemen, Dritter Jahresbericht der Provinzialkommission für die Denkmalpflege, 1898 S. 12. — Bonner Jahrbücher, Heft 103, S. 181. — P. Clemen, Die Kunstdenkmläer des Kreises Mülheim am Rhein, 1901, S. 44. u. f.

Abb. 383. Gesamtansicht des Altenberger Westfensters vor der letzten Instandsetzung.

Nicht einwandfrei, aber doch höchst wahrscheinlich ist die Annahme, daß der Laienbruder Meister Raynold von Hochheim außer dem Steinwerk die Zeichnung zum Glasgemälde geliefert habe. „Super omnes rex lapicidas", König aller Steinmetzen, so hieß er auf seinem Grabmal vom Jahre 1398; die Inschrift meldete ferner, daß er dem Kloster durch seine Kunstfertigkeit gar nützlich gewesen, daß er, in allem ein Meister, das große Fenster mit solchem Schmuck versehen habe, wie man keines bessern sich erinnern könnte; das Fenster habe er durch Eisen gegen den Druck der Winde gesichert[1].

Allerdings könnte die ungemein entwickelte Architektur, die übrigens in ihren seltsamen Formen, mit den vorgekragten, gezinnten Rundtürmchen an gleichalterige Glasgemälde im New College zu Oxford erinnert, dem tüchtigen Baumeister und Steinmetzen ihre Entstehung verdanken. Angesichts des eigenartigen, kühnen Aufbaues der in sich vortrefflich abgeschlossenen Baldachine ist der Gedanke nicht abzuweisen, daß Meister Raynoldus die Risse gezeichnet habe. Die Gliederung ist so mannigfaltig, dabei so zierlich und doch wieder wirkungsvoll und folgerichtig ausgedacht und entworfen, daß sie einer Bauhütte alle Ehre machen würde. Auch das Überwiegen der Architektur über den figürlichen Teil ließe sich als Zeugnis für diese Herkunft anziehen. Und ein weiterer Umstand erhöht die Wahrscheinlichkeit, daß Meister Raynoldus der geistige Urheber des Glasgemäldes ist, nämlich die zeichnerische Verwandtschaft der Figuren mit der Bildhauerei; die ganze Behandlung der Gewandung, vor allem aber der Köpfe mit ihren stark geringelten Haaren, wie sie sich beispielsweise auf dem Grabdenkmal des 1360 verstorbenen Grafen Gerhard zeigen, weist auf die Technik des Meißels hin. Die Engel der Dreipässe könnten als Vorlagen zu Kragsteinen gezeichnet sein, die Brustbilder der Kirchenväter und die Standfiguren könnten unverändert plastisch nachgebildet werden. Alles bewegt sich in den Bahnen der Plastik. Faßt man diesen Befund mit den schriftlichen Nachrichten zusammen, dann wird man es getrost verantworten können, die Werkzeichnungen zu dem Glasgemälde dem Meister Raynoldus zuzuerkennen. Jongelinus[2] dürfte

[1] Den Wortlaut der Grabschrift siehe bei P. Clemen, Die Kunstdenkmäler des Kreises Mülheim am Rhein. Düsseldorf 1901. S. 40. Den letzten Satz möchte ich auf eine Versteifung des Steinmaßwerks beziehen.

[2] Jongelinus, Notitia abbatiarum ordinis Cisterciensis. Köln 1640, II., S. 24.

demnach Recht haben, wenn er von dem Laienbruder Raynoldus rühmt: „frater quidam conversus hujus monasterii, vir pius et laboriosus, lapicida perfectus, Raynoldus nomine, qui permagnificam illam fenestram occidentalem confecit.“ Immerhin bleibt es auffallend, daß man dem Künstler auf seiner Grabschrift die Bezeichnung pictor vorenthalten hat.

Von Stilisierung merkt man keine Spur, dagegen offenkundiges Streben nach Naturwahrheit, freilich mit zweifelhaftem Erfolg. Die Betonung der Gesichtsmuskulatur und die malerische Behandlung der Köpfe erinnert merkwürdigerweise an die Malereien der Kreuzkapelle von Karlstein in Böhmen. Einzelheiten glaubt man in dem großen Westfenster des Domes zu M e t z wiederzufinden, das der westfälische Meister Hermann von Münster 1375 angefertigt hat[1]. Die Zinnentürmchen und Dachhelme, die sonstigen Verzierungen der Architektur, Reste eines Fliesenbodens, klein gequaderter, mehrfarbiger Hintergrund, die Form und die Einfassung der Sockel zeigen verwandte Anklänge, desgleichen die Blätter im Nimbus des Salvators, dagegen weichen die figürlichen Teile, vor allem aber die Farbengebung zu wesentlich ab, als daß man eine bei den zeitlichen und persönlichen Verhältnissen nicht unmögliche Verwandtschaft aufrecht erhalten könnte.

Für die glasmalerische Durchführung konnten Rat und Hilfe von Köln besorgt werden, falls nicht erfahrene Brüder im Kloster waren. Ich neige zur Annahme klösterlichen Ursprunges, da die Cistercienser, wie der ihren Werken eigene Stil unzweideutig beweist, alle Zweige der Kunst pflegten, darunter sicherlich die Glasmalerei. Ist doch eine der wenigen erhaltenen Abschriften von der Theophilus Diversarum artium schedula in der Schreibstube eines Cistercienserklosters entstanden[2].

Das Glasgemälde ist ein Geschenk des im Nordquerhaus ruhenden Herzogs Wilhelm von Berg und seiner Gemahlin Anna von Pfalz-Bayern. Ihre Bildnisse in betender Stellung sind nebst den Wappen in der oberen Reihe angebracht. Sie ermöglichen eine wenigstens annähernde Zeitbestimmung.

Abb. 384. Altenberg, Bildnis der Stifterin Anna von Pfalz-Bayern und erhaltene Hälfte der hl. Elisabeth von Thüringen.

Wilhelm führte neben dem bergischen den schwarzen Löwen von Jülich im goldenen Felde, weil er aus dem Jülicher Mannesstamm entsprossen war. Sein Vater, der Jungherzog Gerhard von Jülich erbte durch seine Frau Margarethe die Grafschaften Ravensberg und Berg. Da er vor seinem Vater, dem Herzog Wilhelm I. von Jülich, starb, ging in Jülich die Erbfolge auf Gerhards jüngeren Bruder, Wilhelm II., über. Im Lande Berg folgte 1360 Gerhards Sohn Wilhelm als Graf, seit 1380 Herzog. Er starb am 25. Juni 1408. Sein Nachfolger Adolf, dessen Sohn Ruprecht 1423 nach dem Aussterben der Jülicher das Herzogtum Jülich bekam, aber schon 1433 kinderlos starb, vereinigte beide Länder.

Vielleicht hat Wilhelm, nachdem er in Aachen vo m Kaiser die Herzogswürde erhalten hatte, also kurz nach 1380, die Stiftung gemacht, jedenfalls vor 1388, weil die Abtschronik von 1517[3] die Entstehung in die Regierungszeit des Abtes Andreas de Monchem (Monheim) verlegt; bei Jongelinus[4] findet sich die nämliche Angabe, die durch den Inhalt einer Urkunde[5] vom Jahre 1386 in keiner Weise widerlegt wird. Herzog Wilhelm und seine 1415 verstorbene Gemahlin Anna hatten außerdem ein Glasgemälde in das Oktogon der Stiftskirche zu Düsseldorf gestiftet, in dem auch die Bildnisse ihrer Kinder untergebracht waren. Leider ist das Fenster am 10. August des Jahres 1634 zerstört worden, als ein vom Blitz getroffener Pulverturm in die Luft flog.

Vor der Instandsetzung hatte das Glasgemälde ein übles Aussehen. Da die farbigen Bildgründe wegen der Schmutz- und Alterskruste nicht zum Durchbruch kamen, drängte sich das Gelb zu stark vor; die weißen Gestalten, an und für sich im Verhältnis zu der Flächenausdehnung der gemalten Architektur

[1] Siehe oben Seite 154.

[2] Die aus dem 14. Jahrhundert stammende Handschrift kam mit der Bücherei des von Pforta aus gegründeten Klosters Altenzell in Sachsen in die Universitätsbibliothek nach Leipzig. Vgl. Ilg a. a. O. S. XIV.

[3] Zeitschrift des Bergischen Geschichtsvereins XXIX., S. 185: „facta est magna fenestra vitrea in anteriori parte ecclesiae nostre contra occidentem, pro cujus fenestrae forma lapidea Rever. dnus Wicboldus 400 flor. erogavit.“

[4] A. a. O., Catalogus abbatum monasterii de veteri monte II, S. 24: „facta est fenestra illa magna et pulcherrima, quae est in frontispitio ecclesiae occidentem versus.“

[5] Strauven, Zwei Urkunden über den Bau der Abteikirche zu Altenberg. Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 1876. 28. u. 29. Heft. S. 42. Danach waren 1386 das große Fenster und die Gewölbe noch nicht fertig.

etwas klein geraten, brachten eine gewisse Unruhe in die dunkle Fläche; nur die Spitzen, die Drei- und die großen Vierpässe fielen durch größere Helligkeit auf; offenbar hatte man sie bei der Erneuerung des oberen Maßwerks, das nur in den Schachbrettmustern der dreieckigen Zwickel und vielleicht im Ornament am Christuskopf alt ist, gereinigt. Der große Salvatorkopf schien zwar zweifelhaft, erwies sich jedoch bei näherer Untersuchung als neuere Zutat. Die erneuerte Bekrönung war von abstoßender, violetter Grundstimmung, die beiden äußeren Langbahnen, 1864—65 unter Verwerfung der vom Kölner Glasmaler Peter Graß gezeichneten Kartons durch das Kgl. Institut angefertigt, waren wenigstens erträglich.

Die Reinigung und Ergänzung des seltenen Meisterwerkes wurde dem verstorbenen Professor Alexander Linnemann zu Frankfurt anvertraut, der die dankbare Arbeit im Jahre 1898 zum befriedigenden Abschluß brachte. Die Maßwerkfüllungen oberhalb der vier Kirchenväter wurden ersetzt, desgleichen die Figuren der äußeren Langbahnen, wobei für die erste, den hl. Alban, die vorher beim hl. Paulus angebrachte untere Hälfte zur Verwendung kam, und bei der darüber stehenden hl. Katharina das früher irrtümlich in die vierte Bahn verrückte Brustbild benutzt wurde, für die an den bisherigen Stellen neuer Ersatz beschafft werden mußte. Es fehlte außerdem der untere Teil des Bernhardus.

Abb. 385. Altenberg. St. Andreas.

Dieser Befund paßt schlecht zu einer unverständlichen Mitteilung des Peter Graß im Kölner Domblatt 1863, Nr. 219, derzufolge er das Westfenster durch St. Ursula und die vornehmsten ihrer Gesellschaft, weil sie Patrone der Kirche seien, sodann durch den hl. Engelbertus, dessen Reliquien dort ruhten, ergänzt habe; die drei anderen Heiligen, denen zu Ehren das Gotteshaus geweiht sei, wären noch vorhanden gewesen; eine vierte, auch früher vorhandene, würde ebenfalls einen Raum geschmückt haben. Offenbar meint er die vier äußeren Standfiguren.

Die nunmehrige Reihenfolge beginnt unten links mit dem vor blau und gelbem Schachmuster stehenden, rot umscheinten Albanus, unter hellviolettem Gewölbe mit gelben Rippen. Der untere Teil schwarz und goldig damasziert, alt, stand vordem beim hl. Paulus. Albanus ersetzt einen Bischof mit Schwert und Buch, vermutlich der in Berlin ergänzte Engelbertus. Es folgt der hl. Abt Benediktus, blaugrau umscheint, mit hellgelbem Stab, unter stahlblauem, dunkel geripptem Gewölbe. Der in blau und rot gemusterte Rautengrund wird durch blaue, gelb eingefaßte Säulen zerteilt, daran schließt sich in rotem Nimbus, das Haar gelb angebleit, der hl. Andreas, das Gewand mit goldigen Herzblättchen besetzt. Stahlblaue und rote Quäderchen als Bildgrund, das rotviolette Gewölbe gelb gerippt. Der hl. Evangelist Johannes, in rotviolettem, gemustertem Schein und gelb angebleitem Haupthaar; der Kelch mit Silberlot gefärbt; bei dem kräftigen Eichenblattmuster des Untergewandes nur spärliche Anwendung des Kunstgelb. Die Rauten wie beim Benediktus, bloß mit mehr stahlblauen Stücken untermischt.

Der hl. Bernhardus, rot umscheint, gleicht dem hl. Benedikt; der Stab ist gelb, das Buch leicht in Grau und Gold gemustert. Die Quäderchen rot und blaßviolett, das Gewölbe graulila. Das untere Feld neu. Gut geraten gleich den beiden andern Aposteln sind die hll. Petrus und Paulus, beide in rotem Heiligenschein, der erstere vor violetten und stahlblauen, teilweise ins Grünlich schillernden Rauten, der letztere vor rot und grün geschachtem Hinter-

Abb. 386. Altenberg. Der alte Teil des hl. Bernhardus.

Abb. 387. Altenberg. Der hl. Paulus.

grund; im Bart und an den Buchbeschlägen wenig Silbergelb, das Eichenblattmuster des Untergewandes goldig; die untere Hälfte neu. Die Reihe schließt, neu angefertigt, der hl. Norbert, vorher als St. Cyriacus angesprochen; zu seinen Füßen ein rotes Tier.

Abb. 388. Altenberg. Die alte Tafel der hl. Katharina.

Die zweite Folge begann mit der hl. Ursula, die neuerdings der hl. Katharina weichen mußte. Haar und Krone gelb angefügt; der Nimbus rotviolett; der Leibrock leicht schwarz damasziert, Obergewand und Ärmel goldig besäumt. Rote und grüne Rauten, letztere mit einem Stich ins Blaue. Gewölbe stahlblau. Das Fußfeld ist neu. St. Gereon graublau umscheint; Haar, Wehrgehänge und Knieschutz aus gelbem Glase; der Bildgrund hellblau-violett und blaßgelb gequadert. Gewölbe graulila, vielleicht rotviolett.

Johannes der Täufer in rotviolettem Schein, gelb ausgeschnittenem Haupthaar und Silber gelb-Bart, in dunkelblauen Schuhen, trägt das gebundene Lamm. Die Rauten wie bei der Katharina, das Gewölbe blau. Die nächste Gestalt, nur in der unteren Hälfte alt, wurde nach Verschiebung des oberen Feldes der hl. Katharina zu einer hl. Elisabeth von Thüringen ergänzt. Nimbus rot; Krone und Haar gelb; Agraffe blau; Borte und Buchbeschläge goldig; der Korb gelb mit roten Rosen; das Unterkleid hellblau; Hintergrund lilafarbene und blaugrünliche Quäderchen; das rotviolette Gewölbe gelb gerippt. — Die Stifterin in rotviolettem Kleid, goldenem Gürtel und rotem Obergewand; im Wappen die blauen und weißen Wecken von Wittelsbach, der goldene Löwe von Jülich auf Schwarz, der rote von Berg auf Weiß; in der Mitte im Bruchstück der Ravensberger Sparren.

Geschickt der ganzen Anordnung angepaßt ist die Gruppe der heiligen Familie. Das Kleid der Maria ist in Schwarz und Gold damasziert, der Nimbus rot; Krone und Haar angebleit; das Kind in Silbergelb-Haar. Der Bildgrund rot und stahlblau (teils grünlich) gerautet, das Gewölbe blau. Unbekannt ist die folgende, als hl. Ursula bezeichnete Gestalt; doch fehlen Pfeil und Krone; sie liest in einem Buche. Der Schein ist rot, das Haar gelb; das Gewand in Schwarz und Gold damasziert, der Überwurf goldig bebortet. Neben ihr kniet Herzog Wilhelm in Plattenrüstung, auf dem Brustharnisch der Schild von Jülich, Berg und Ravensberg. Die gelben Haare des Stifters sind angebleit, Bart, Jacke und Knie goldig. Im Wappen der schwarze Löwe auf Gold

Abb. 389. Altenberg. Johannes der Täufer.

Die hl. Familie und eine Schutzheilige aus dem Westfenster der Abteikirche zu Altenberg.

gemalt, der rote in Weiß eingebleit; als Herzschild die Sparren von Ravensberg. Bildgrund lila und grünlichblaue Quadern; Gewölbe dunkelrotviolett mit gelben Rippen. Beim hl. Stephanus das Gesicht neu; die Haare gelb; Nimbus rot; das Obergewand grau damasziert, goldig besäumt. Grund aus grünlichen oder stahlblauen und roten Rauten. Gewölbe blau. Die hl. Barbara ist neu; der Nimbus stahlblau, die Haare gelb, die Agraffe violett.

Abb. 390. St. Gregorius.

Bildgrund rot und grünlichblau gequadert; das blaue Gewölbe gelb gerippt.

Die Engel, die gleich den Kirchenvätern nur geringer Reinigung bedurften, sind weiß, die Haare und zwei Violinen leicht goldig; der gelb umrahmte Bildgrund besteht aus blauen Rauten, auch bei den Brustbildern der Kirchenväter, hier eingefaßt von weißen, am Stein gelben Streifen.

Die Heiligenscheine, ferner beim Hieronymus der Hut rot. Gregorius in dunkel angebleitem Haar und violettem Kragen mit gelber Agraffe, sonst weiß wie der hl. Hieronymus. Beim hl. Augustinus das Haar gelb, ebenso Kragen und Stab, beim hl. Ambrosius Haar und Stab gelb, Kragen schwarz. Die Außenzwickel olivgrün und gelb.

Die zwei unteren Zwickelreihen sind hellila und stahlblau, die folgende rot und grünlich geschacht, die kleinen Dreipässe blau und gelb; die Fischblasen blau und rot gequadert mit weißen und gelben Außenstreifen, die großen Dreipässe blau und rot geschacht mit innerem weißen und äußeren gelben Streifen; die oberen Zwickel gelb und rot. — Die Wappen, auf blauem und rotem Schachmuster, das weiße, außen gelbe Streifen einfassen, waren vor der letzten Instandsetzung vorhanden. In dem gevierteten drei blaue Linksschrägbalken auf weißem Felde und in zwei und drei weiß-schwarz, blau-weiß geviertet. In dem anderen zwei Reihen von je vier abwechselnd blauen und weißen Quadern, unten in schwarz und weiß gespalten.

Um den neuen Salvator schweben in den vier Dreipässen weiße Engel mit Leidenswerkzeugen. In den Vierpässen stehen die Mater Dolorosa, in rotem, weiß umrändertem Nimbus, und der hl. Johannes vor einem gelben Zinnenbau auf blauem, goldig bestirnten Grund, der bei Maria noch von dem silberigen Mond, bei Johannes von einer rot und gelben Sonne durchbrochen wird. Die schmalen Maßwerkformen der Umrahmung sind weiß, mit roten Zwickeln, am Stein gelb.

Die Architekturen (das zweite Feld über dem Andreas, das dritte über der Ursula mit dem Stifter fehlten) feurig gelb, von lebhafter Mannigfaltigkeit des Tones, vor tiefblauem, blankem Rautengrund, der in den Spitzen gelb umrändert ist, wechseln in zweierlei Aufbau. In der unteren Reihe wagerecht abgestumpft, wachsen sie sich in der oberen zu gezierten Rundtürmen oder zu offenen Laternen aus, begleitet von schlanken Fialen.

Die niedrigen Sockel stehen auf kümmerlich bewachsenem Grasboden; der schwarz und gelbe Fliesenbelag ist entweder geschacht oder in winzige Dreiecke zerlegt, deren Anordnung mannigfaltige Mosaikmuster nachahmt. Der vordere verzierte Rand, seitlich im Bogen vorspringend, bildet entweder in der Mitte einen stumpfwinkligen Abschluß, oder die Fußleiste verläuft nach einer beiderseitigen Knickung gerade durch.

Abb. 391.

Abb. 392.

Kräftige Strebepfeiler mit vorgelagerten Säulchen, die vorderen mit weißen, nur an den Haaren, Nimben und Instrumenten goldigen Engelchen besetzt, tragen die wuchtigen Baldachine. Die hochgestochenen Hallen schließen mit abwechselnd rotvioletten oder stahlblauen, oben tiefblauen Gewölben, deren Rippen gelb, bei den blauen Kappen undeutlich dunkel absetzen; die Farben sind in beiden Reihen gegeneinander verschoben. In der Tiefe der Hallen bilden verschiedenfarbige gerautete oder geschachte kleine Mosaikteppiche, unterbrochen von den farbig eingefaßten Säulen, einen wirkungsvollen Abschluß.

Abb. 393. St. Augustinus

Rauten und Quadrate tragen gefällige Muster; Querrippen auf den Herzblättchen aufgemalt oder aus dem Überzug herausgeholt. Im Bonner Museum Rauten in grün und rotviolett, letzteres in Abstufungen bis zum blauviolett; Quäderchen in rot, lila, stahlblau, grünlich, rotlila und blauviolett. (Ein weißes Glasstück, zum Teil schwarz gedeckt, zeigt leichte Blümchen, aus dem Überzug herausgekratzt.)

Die Baldachine entwickeln sich, obgleich untereinander abweichend, so doch in gleichartigen Einzelheiten zu hochstrebenden Turmbauten. Bogen und Nischen verzieren die Wandungen, vorgekragte Rundtürmchen verstärken die Brüstungen der zinnenbewehrten Mauern. Der reich gegliederte Oberbau bildet Lauben und Nischen[1]. Auf Rippen, Leisten, Flächen und Hintergründe der Architektur sind Zweige oder Ranken in leichter Tuschlage aufgetragen, auch Rosetten mit Maßwerk oder Blattverzierung angebracht. Aus drei Nischen lugen winzige Engelköpfchen.

Diese burgartigen Türme sind belebt von weißen Engelchen, Propheten und Heiligen.

Die Gläser, nur mit wenigen Bläschen durchsetzt, sind in verschiedenem Grade von der Luft angegriffen, jedoch durchgehends gut erhalten und klar. Die im Provinzialmuseum zu Bonn stehenden, größtenteils trümmerhaften Scherben, auch ein Gesicht, gestatten eine eingehende Besichtigung aus nächster Nähe und ergänzen die erschwerte Beurteilung an Ort und Stelle.

Die Umrißzeichnung ist in sicheren Zügen durchgeführt, bald in breiten, bald in schmalen, teils deckenden, teils durchscheinenden Konturen. Lichte Pinselstriche dienen als Unterlage für die tieferen Schatten oder sie sind nachträglich zur Verstärkung aufgetragen, vorwiegend in gleichlaufender, seltener in Kreuzschraffur.

Die Gesichter sind zarter behandelt; der Kopf des hl. Stephanus vereinigt alle Vorzüge einer hochstehenden Technik; neben gekörntem und gleichmäßig vertriebenem Überzug, wobei das Korn an tiefen Stellen dichter, an hellen lockerer gestupft ist, feinste Schraffierung mit durchscheinenden Linien und schraffierte Auflichtung mit dem Radierhölzchen, dazu an Stirn und Wange breite Lichter. Auf der schwarzen Pupille des Auges ist wirkungsvoll ein Glanzlicht aufgesetzt, die Regenbogenhaut grau gehalten, das Weiß des Auges blank ausgespart.

Abb. 394.

Abb. 395.

[1] Letztere bei der einen Art oben rotviolett oder violett; bei der anderen die unteren seitlichen grün, die mittleren roten grün umrahmt; daneben rote, violette oder grüne Blenden; die obersten rot.

Aus dem Altenberger Westfenster.
Oben: St. Ambrosius, St. Gregorius, St. Hieronymus. Unten: St. Stephanus, St. Gereon.

St. Johannes Ev.

St. Petrus.

St. Benedictus.

Aus dem Altenberger Westfenster.

Die Falten der Gewandung sind vielfach ohne Kontur nur im Überzug hergestellt, indem man in der Tiefe des Schattens die Farbe scharfrandig stehen ließ und dann in langsamem Übergang allmählich aufhellte. Die rückseitige Bemalung, stellenweise glatt vertrieben, deckt sich keineswegs mit der vorderen; sie ist vielmehr zur Erzielung vermehrter Körperhaftigkeit verschoben.

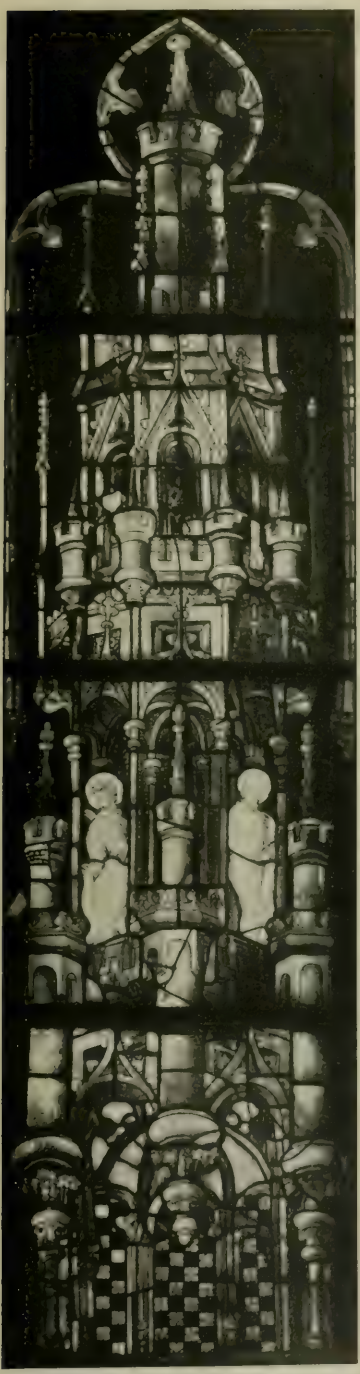


Abb. 396. Baldachin aus dem Altenberger Westfenster.

Damaste sind leicht aufgemalt, zuweilen verwischt, verschwommen; bei wenigen sparsame Anwendung von Silbergelb. Flächenverzierungen sind in dünner Tuschlage aufgetragen, kleine Zierrate flott hingeworfen. Bei der Architektur ist der Glasmaler schon derber zu Werk gegangen; die Lichter sind breiter und kühner herausgeholt, die Schattenflächen rauher behandelt, ohne daß dadurch der Einheitlichkeit Eintrag geschieht. Das kräftiggelbe Glas, dessen umfangreiche Verwendung wohl auch das Silbergelb zurückgedrängt haben mag, verlangte derberes Vorgehen. Unter Verzichtleistung auf mühevolle, dazu überflüssige Kleinarbeit erstrebte der Glasmaler einzig und allein malerische Fernwirkung.

Die weiche Behandlung, die hohen

Abb. 397. Baldachin aus dem Altenberger Westfenster.

Glanzlichter und die vorsichtige Tuschierung erhöhen die Wirkung unter vollständiger Wahrung des metallischen Glascharakters.

Das Westfenster bildet einen vollendeten, höchst wirksamen Abschluß der Ausstattung. Im Chor noch die schlichten, farblosen Grauteppiche, wie sie die Ordensvorschriften verlangten; im Querschiff sind sie schon mit farbigen Bändern durchflochten, im Seitenschiff steigern sich die Farben, um im Giebelfenster ihren Höhepunkt zu erreichen. Jedenfalls waren die alten Verbote außer Kraft gesetzt oder sie wurden nicht mehr beachtet.

* * *

Übrigens hatte schon Theophilus empfohlen, weiße Figuren auf farbigem Bildgrund anzubringen. Das älteste, erhaltene Denkmal dieser Art aus dem Jahre 1328 steht in der Kathedrale zu Chartres, ein kniender Stifter vor Maria mit dem Kinde, das sich zu ihm hinabbeugt, seitlich davon je drei Heiligengestalten.

Eine prächtige Gestalt der hl. Katharina, weiß auf blauem Eichblattmuster nebst einer zweiten Tafel mit Bogenschützen, Arbeiten aus dem Ende des 14. Jahrhunderts, veröffentlichte Edmund Levy[1]; sie sind der Kapelle St. Louis der Kathedrale von Tournay entlehnt.

Diese Geschmacksrichtung fand nach 1400 bei der Tafelmalerei Aufnahme; so sind die beiden Johannes auf den Außenseiten des im Jahre 1432 vollendeten Genter Altars grau in grau gehalten; wir finden graue Gestalten bei Memling; auch die Außenseiten des Hellerschen Altars waren, um die Worte Dürers zu gebrauchen, „von Stainfarben" gemalt.

Das 15. Jahrhundert brachte in der Glasmalerei weitere Arbeiten derartiger Farbengebung, so in St. Viktor zu Xanten, in der Karmeliterkirche zu Boppard, einzelne Tafeln im Dom und im Kunstgewerbemuseum zu Köln, auf Burg Rheinstein, auf Eltz, in St. Paul zu Soest; auch in Bössow bei Grevesmühlen in Mecklenburg-Schwerin sollen weiße Figuren auf blauem Bildgrund stehen. Später entstanden prächtige Beispiele in der ehemaligen Douglasschen Sammlung, endlich das wunderbare Glasgemälde mit der hl. Sippe im Alexanderchörle, der ehemaligen St.-Anna-Kapelle des Münsters zu Freiburg im Breisgau, ein herrliches Meisterwerk nach der Zeichnung des Hans Baldung[2].

* *

Soest.

Obgleich, streng genommen, jenseits der Grenzen der gestellten Aufgabe liegend, müssen dennoch die trotz der starken Ergänzungen in ihrer Gesamtwirkung prachtvollen Glasgemälde der Kirche Maria zur Wiesen auf Grund der mannigfachen Wechselbeziehungen zwischen Soest und Köln hier eingeschaltet werden. Feurig strahlende Farbenglut ist über die prächtigen Glasgemälde des Chorabschlusses

[1] Levy a. a. O. Tafel 14 und 15.

[2] Laut Münsterrechnung vom Jahre 1515 wurden dem Meister „für die Visierung zu dem St.-Anna-Fenster und für das Malen der Zunftschilde 13 Schilling" gezahlt. — Vgl. über dieses Glasgemälde als jüngste Veröffentlichungen Friedrich Kempf und Karl Schuster, Das Freiburger Münster, 1906, S. 127, ferner Fritz Geiges, Das St.-Annen-Fenster im jetzigen Alexanderchörlein. Sonderabdruck aus den Freiburger Münsterblättern, IV. Jahrgang, II. Heft, 1908.

ausgebreitet. Angesichts derartigen Glanzes gedenkt man der begeisterten Verehrung mittelalterlicher Dichter für das lebendige Farbengefunkel tieffarbiger Glasgemälde. Unter dem unwiderstehlichen Zauber ähnlicher Stimmung mag Ludwig Uhland gestanden haben, als er die „verlorene Kirche" dichtete, und in begeisterten Worten seiner seelischen Ergriffenheit beredten Ausdruck gab[1].

In der Tat vereinigen sich die fünf hochgestreckten, dreiteiligen Fenster des Chorabschlusses nebst drei zweiteiligen im südlichen und zwei im nördlichen Nebenchor zu einer überwältigenden Gesamtstimmung, die, nach Norden schwächer werdend, in den späten Fenstern des Seitenschiffs leise ausklingt. Die Glasgemälde des Chors stehen noch unter der strengen Gesetzmäßigkeit der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Haupt- und Barthaar sind angebleit; auch die Ausschleiftechnik ist zur Anwendung gekommen; technisch gleichen sie den Fenstern der Kölner Domkapellen. Großartig aufgefaßt stehen die Einzelfiguren in ruhiger Würde, allerdings durch den schmalen Raum in der körperlichen Entwicklung und in der Bewegung ein wenig beengt, so daß sie in bezug auf Haltung hinter den Standfiguren der Kölner Domkapellen zurückstehen müssen. Dazu kommen die Unbeholfenheiten späterer Instandsetzungen, neue Köpfe, verschränkte Fußstellungen, stellenweise wilder Faltenwurf. Diese Mängel tuen jedoch der Farbenwirkung keinen Eintrag; ebensowenig schadet die Einfügung mehrerer Tafeln jüngeren Ursprunges in den Nebenchören, die teils der zweiten Hälfte des 14., teils dem Anfang des 15. Jahrhunderts angehören; im Gegenteil, die weißen Architekturen und Figuren mit den farbigen Gründen verstärken die leuchtende Farbenkraft der älteren Fenstermosaiken.

Die Sockelreihen sämtlicher Fenster und mehr als die oberen Viertel sind mit gefälligen Mustern farbiger Grisailteppiche gefüllt. Unter den Figuren sieht man die Wappenschilde der Stifter, von denen nur die Stadt Soest bekannt ist.

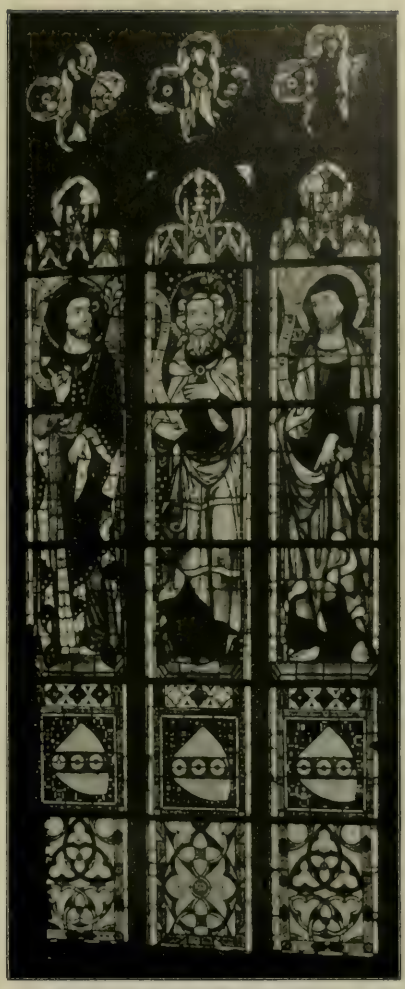


Abb. 398. Aus den Chorfenstern der Wiesenkirche zu Soest. Aus der Zeitschrift „Niedersachsen".

Dieser scheinbar zusammenhanglosen Anordnung liegt trotzdem ein einheitlicher Gedanke zugrunde. Unterhalb der Brücke, unter ganz niedrigen Baldachinen, steht eine Reihe von fünfzehn Standfiguren, in der Mitte der segnende Heiland, auf der Linken das Buch des Lebens mit der Aufschrift „EGO SUM ALPHA ET O", der Anfang und das Ende. Ihn begleiten zwei Engel, deren Bandrollen die ersten Sätze des Ambrosianischen Lobgesanges verkünden. Es folgen in den Seiten-

[1] „So trat ich in den hohen Dom
(Mit schwankem Schritt und freud'gem Zagen.)
Wie mir in jenen Hallen war,
Das kann ich nicht mit Worten schildern.
Die Fenster glühten dunkelklar
Mit aller Märtrer frommen Bildern.
Dann sah ich, wundersam erhellt,
Das Bild zum Leben sich erweitern,
Ich sah hinaus in eine Welt
Von heilgen Frauen, Gottesstreitern."

Einen Überblick über die reiche Ausstattung bieten die Tafeln 95 und 96 in „Denkmäler Westphalens", Kreis Soest; Einzelheiten auf Tafel 103.

fenstern die Vertreter des alten Bundes, die Häupter von Nimben umstrahlt. Links reihen sich an David, Jeremias, Maleachi, Moses, Abraham, Jakob, rechts Salomo, Isaias, Ezechiel, Aaron, Melchisedech, Daniel. Sorgfältige Untersuchung der Schriftbänder durch den Pfarrer Josephson[1] ergab gegenseitige Beziehungen der sich gegenüberstehenden Propheten zugleich mit Hinweisen auf das dreifache Amt Christi als des Propheten, Hohenpriesters und Königs, das im Hauptfenster durch die Gestalt des Heilandes, durch die Kreuzigung und durch das Jüngste Gericht zum Ausdruck gebracht wird.

Kleine Engelgestalten in den Vierpässen der Brücke begleiten auf Instrumenten den Lobgesang.

Die obere Reihe der Standfiguren, von hochanstrebenden Baldachinen bekrönt, hat der hl. Jungfrau mit dem Kinde als der Vermittlerin der göttlichen Gnade, zugleich als der Schutzheiligen der Kirche, den Ehrenplatz eingeräumt; zu ihrer Rechten steht der Lieblingsjünger, zu ihrer Linken Johannes der Täufer. An den Evangelisten schließen sich an die Heiligen Gregor, Magdalena, Georg, Martin, Mutter Anna Selbdritt, Stephanus, nach rechts an den Täufer der hl. Patroklus, der Patron der Stadt Soest, ferner die Heiligen Katharina, Nikolaus, Margareta, Laurentius und Barbara, die letzten drei weiblichen Heiligen, wie Josephson bemerkt, als die Beschützer der Hauptstände, des Lehr-, Nähr- und Wehrstandes.

Hinter den hohen Baldachinen, die in Einzelheiten an Köln erinnern, breitet sich, wie an den Domfenstern, ein oben wagerecht abgeschlossener, klein mosaizierter Farbenteppich aus.

Die Kreuzblume der mittelsten Architektur bekrönt eine kleine Kreuzigungsgruppe. Im Maßwerk des Hauptfensters thront Christus als Weltrichter; Engel halten Dornenkrone und Kreuz; rechts und links blasen andere die Posaunen des Gerichts; in den Dreipässen die Auferstehung der Toten. In den nächsten Fenstern bergen die Bekrönungen Maria und Johannes als Fürbitter, in den Abschlüssen der äußeren Fenster thronen Petrus und Paulus als Vertreter der zwölf Apostel.

Im südlichen Nebenchor sieht man die Verkündigung, darüber den hl. Patroklus und eine mit Rosen bekränzte Heilige, Marias Besuch bei Elisabeth, oben die Apostel Jakobus und Paulus, die Darbringung im Tempel und die heiligen Patroklus und Elisabeth.

In den beiden Fenstern des nördlichen Vorchores stehen über der Himmelfahrt Mariens Christus und Maria, im zweiten die hl. Katharina und eine andere Heilige, darüber die Apostel Paulus (?) und Philippus (?). In den trennenden Vierpässen zwei musizierende Engel, sonst Blattwerk.

Die Karmeliterkirche zu Boppard.

Die Nordseite der Karmeliterkirche zu Boppard[2] besaß einst vortreffliche Fenstermosaiken verschiedener Entstehungszeit, von denen ich zwei farbenprächtige Stücke, obschon sie vielleicht im Anfang des 15. Jahrhunderts entstanden sind, ihrer Technik wegen als zum vorliegenden Zeitabschnitt gehörig, hier besprechen möchte. Als jene Kunstschätze im Jahre 1818 entfernt wurden, erregten kümmerliche Reste in den Chorfenstern berechtigtes Bedauern, daß das 18. Jahrhundert mit vermutlich noch älteren Denkmälern aufgeräumt hatte. Neue, dreiteilige Halbfenster mit biblischen Geschichten und Standfiguren von Heiligen wurden 1818 vom Grafen Kückler für 400 Gulden und gegen Neuverglasung der Fenster mit weißen Scheiben, nach anderer Lesart um 1600 Gulden von der Stadtverwaltung erworben. Merkwürdigerweise blieben diese Schätze bis zum Jahre 1871 eingepackt; erst 1875 wurden sie instand gesetzt. Bald gelangte der größte Teil in den Besitz von

[1] Vgl. Niedersachsen, 12. Jahrgang, Nr. 15, 1. Mai 1907.

[2] Knappe Angaben bei Nolden, Die Karmeliterkirche in Boppard. Schulprogramm 1854. — Aug. Reichensperger. Vermischte Schriften, S. 420. — Krüger in Romberg's Bauzeitung 1877, 82. — Das Salomonfenster farbig abgebildet bei Kolb a. a. O., Tafel 58/59.

Friedrich Spitzer in Paris, um einen Hauptschmuck des Waffensaales der ehemaligen, weltberühmten Sammlung zu bilden. Einige Tafeln wurden später für die Kirche Sacré coeur auf dem Montmartre bestimmt, jedoch dort nicht untergebracht. Nur ein Fenster war in Deutschland geblieben, der Thron Salomons mit der Kreuzigungsgruppe und dem Schmerzensmann. Die preußische Regierung konnte 1876 sämtliche Fenster für 60000 Taler erwerben.

Ein anderes, wohl das älteste, ward Ende der 1890er Jahre nebst einem zweiten nach Deutschland zurückgebracht. Es wurde dem Kunstgewerbemuseum zu Köln einverleibt. Das Glasgemälde, dessen Felder 84 cm hoch und 72 cm breit sind, ist überaus satt in den Farben, im oberen Teil zwar etwas hart, in den unteren Reihen dagegen äußerst angenehm gestimmt. Die Bilder, stellenweise mehr oder weniger geschickt ergänzt, sind ohne jegliche Umrahmung unvermittelt neben- und übereinander gestellt. Anordnung, Zeichnung und Farbengebung sind eigenartig, so daß man das Zehn-Gebote-Fenster, Tafel XVIII, keiner zurzeit bekannten niederrheinischen Glasgemäldegruppe zugesellen kann. In den Nebenfiguren wiederholen sich einige Frauenköpfe, ebenso kehren Einzelheiten der Tracht wieder. Den Namen „Kaiserfenster" verdankt das Glasgemälde jedenfalls den von Engeln gehaltenen Reichsadlern.

In den oberen drei Reihen und den Spitzen sieht man die Überreichung der Gesetzestafeln und fünf Bilder zu den zehn Geboten. Die Bodenbeplattung ist hellblau und gelb; der Bildgrund der äußeren Drittel besteht aus gemusterten Quadern von kräftigem Blau mit ausgekröselten Ecken zur Aufnahme gelber Blümchen; in der Mittelbahn stehen die Farben rot und weiß.

Moses, mit gelben Hörnern, in weißem Rock und rotem Mantel, empfängt die Gesetzestafeln aus der Hand des Herrn, der, in rotem, gelb bekreuztem Nimbus, über lichtblauen Wolken erscheint, bekleidet mit braunvioletter Toga und blauer Tunika; „mousis empfing die zehen gebot vo got", melden die Minuskeln des weißen Spruchbandes. Grüner Rasen, gelbliche Felsen und zwei Bäume deuten die Landschaft an. Darüber bringt ein Priester in roter Kasel das heilige Meßopfer dar; über dem lilafarbenen Altartisch, den ein weißes, rot, grün und gelb gefranstes Tuch bedeckt, als Bild ein Triptychon mit der Kreuzigung. Der Junge mit der gelben, rot brennenden Kerze trägt hellblauen Rock und weiße Beinkleider; dahinter kniet auf grünem Boden die andächtige Gemeinde, fünf Personen, die vorderen in rot und grün, die Köpfe weiß oder gelblich. Von links naht ein Ehepaar, der Mann in grünem Rock und weißer Hose, die Frau in rotviolett und hellblauem, an den Ärmelschlitzen pelzverbrämtem Mantel. Wie bei den Betern, so hat der Künstler offenbar auch hier versucht, die Gedanken den Gesichtern aufzuprägen; während das Weib gesittet vor sich hinschaut und zufrieden lächelt, vermeint man bei ihrem Begleiter einen hochmütigen Zug herauslesen zu dürfen. Aus dem Gottesdienst scheinen sie sich nichts zu machen, gleich dem rotgekleideten Paar, das sich im Hintergrund entfernt, der Mann in weißem Mantel und gelbem Hut. Ein braunvioletter Teufel hat sie bereits beim Schopf und greift mit der anderen Hand nach dem zweiten. In der Spitze schwebt das Brustbild Jehovahs auf weißen Wolken in blauer Tunika und roter Toga, das Haupt von gelbem, rot bekreuztem Nimbus umscheint; auf dem Band die Aufschrift: „du solt dē sūnen tag firen."

Die Haltung Gott Vaters, der in sämtlichen Bildern wiederkehrt, seine Kleidung, seine Geberden ändern sich gleich der Farbengebung. Der gelbe Nimbus in der zweiten Spitze ist weiß bekreuzt; über dem rotvioletten Kleid liegt ein hellblauer Überwurf. Die Aufschrift lautet: „du solt vatter uñ muter eren". Rechts sitzt die Mutter, in hellblauem Kleid und blaßrotem Leibrock, mit grüner Rute; zu ihren Füßen knien betend drei Kinder in weiß, grün und blau. Neben ihr der Vater in gelber Mütze, weißem Rock und blauem Kragen und ebensolcher Hose; am stahlblauen Gürtel eine gleichfarbige Tasche; auch er schwingt die grüne Rute. Vor ihm knien zwei Jungen in blaßgrün und violett. Hinter den Eltern stehen vier Kinder in gelb, weiß und violett. Mit verständlichen Geberden treiben sie ihren Spott hinter dem Rücken der Alten; die beiden Buben werden von einem braunvioletten Teufel ergriffen.

Darunter schaut Gott aus blauem Wolkenkranz; Gewand rotviolett, Toga blau; der Schein blau, gelb bekreuzt. „Einē got den solt du betten an." Rechts knien die Gläubigen in frommer Andacht, links umstehen andere einen goldenen Steinbock auf weißer Säule; die Gesichter verschieden in der Farbe; vereinzelt das Haar gelb angebleit. In den Gewändern blau, violett, gelb, grün, rot und weiß.

Die rechte Spitze zeigt Gott Vater in rotem, gelb bekreuztem Schein. „Du solt nyman doeten." Links kämpfen drei Männer mit Dolch und Schwert, rechts schleppt ein betrübtes Elternpaar einen halb entkleideten Schwerverletzten; auch hier verteilen sich die Farben gelb, rotviolett, rot, blau, grün (in zwei Türen) und weiß in lebhafter Mischung.

Unterhalb dieses Vorganges wird Gott Vater in gleichfarbigem Nimbus von weißen Wolken getragen. „Du solt gottes namen nuit üppelichen nenen.“ Rechts eine betende Gruppe; über der linken schwebt der Teufel; Gesicht und Hände eines Schwörenden aus rotem, fast gänzlich aufgehelltem Überfang, ein Mann trägt schwarzgedeckte Kapuze.

Andere Anlagen, als wenn sie ursprünglich nicht für diesen Platz bestimmt gewesen wären, dabei inhaltlich gedankenreich, zeigen die unteren Felderreihen. Von dem in weiß und stumpfgrün beplatteten Boden wächst ein mehrfach durchbrochener Hallenbau empor, seitlich mit blauem und gelbem, in der Mitte mit rotem und weißem Grund, entsprechend den oberen Gruppen. Rotgewölbte, weiße, trefflich zu dem Blau des Hintergrundes passende Bogen bilden den wagerechten Abschluß; weiter unten spannt sich eine Brüstung zwischen zwei seitliche, ungleich hohe Türme, bei denen gelb und violett vorwalten. Aus diesen ragen weiße Engel mit zweifarbigen Schwingen; ein dritter sitzt auf dem violetten Kragstein des höheren Turmes. Auf den Schriftbändern verstümmelte Sprüche aus dem Ambrosianischen Lobgesang. Vor den seitlichen Bogen stehen je zwei mittelgroße Engel als Schildhalter, in goldig angebleitem Haar, der linke in Albe, rotem Strahlennimbus, grünen, außen gelben Pfauenflügeln, der rechte in gelbem Gewande, blauem Nimbus, innen roten Schwingen, deren äußere Pfauenfedern neue Ergänzung sind. Die Gesichter sind leicht rötlich; auf weißem Schild der schwarz aufgetragene Adler; Schnabel und Fänge in Silbergelb. Das Gegenstück ist ähnlich; der linke Engel trägt zum roten Nimbus ein grünes Stirnkreuz, der rechte umgekehrt; links rotviolett und gelbe, rechts rot und grüne, verschwindende Pfauenfedern.

Die Mittelbahn wird von einem weißen Bogen überragt; in den Eckzwickeln unter weißen Hallen auf rotem Damast zwei weiße Engelchen, goldhaarig, blau und gelb beschwingt. Ein blaues Gewölbe mit gelben Rippen und Sternen wird von blaßvioletten Pfeilern gestützt; der Bildgrund ist rot. Seitlich, aus stahlblauen Wolken, schweben weiße, grün geflügelte Engelchen heran, welche die goldene Krone der gelb umscheinten hl. Elisabeth tragen. Ein weißes Tuch bedeckt den Kopf der Heiligen, ein hellblauer, gelb gefütterter Mantel ihr braunviolettes Kleid. Mit der Rechten reicht die Heilige einem weiß gekleideten Krüppel mit rötlichem Gesicht ein gelbes Brot, mit der Linken einem in blauem Kittel und weißen Hosen gekleideten Bettler ein weißes Gewand.

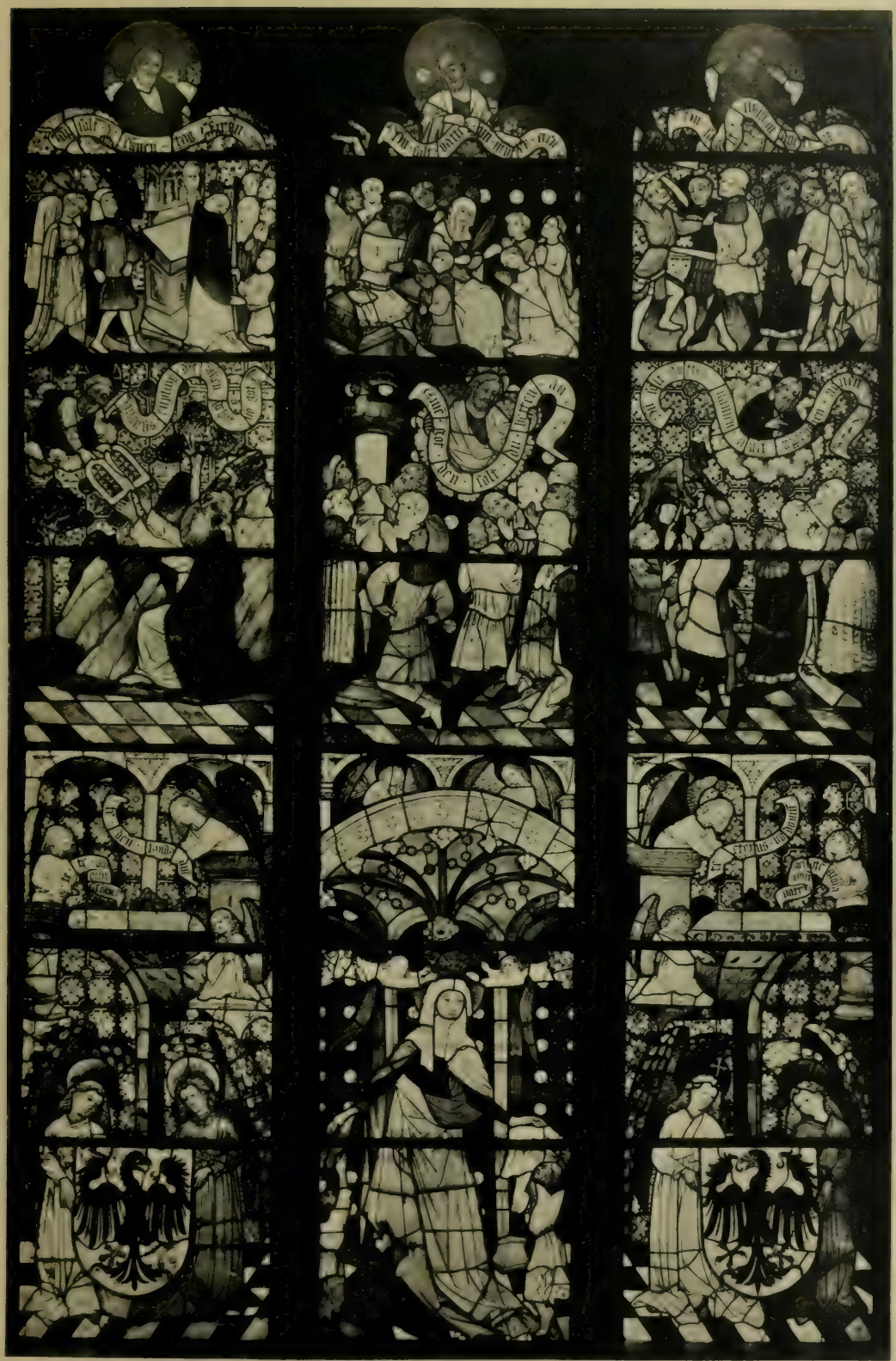
Die lebendige Darstellung der zehn Gebote erinnert lebhaft an die Illustrationen der Chroniken im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts. Der Gegenstand ist in der Glasmalerei recht selten; etwa gleichalterig ist das Glasgemälde im westlichen Querhause der St.-Georgs-Kirche zu Schlettstadt, das den nämlichen Vorwurf behandelt, einige Jahrzehnte jünger ein Chorfenster des Münsters von Thann.

Ebenfalls des dargestellten Gegenstandes wegen merkwürdig ist das zweite Bopparder Glasgemälde, das nur wenige Jahre später als das eben besprochene entstanden sein kann. Es ist der Thron Salomons[1] in der gräflich von Arnimschen, früher Pücklerschen Grabkapelle im Park zu Muskau. Schon in dem Bilde der Krönung Mariens in der Johanneskapelle des Kölner Domes begegnete uns eine ähnliche Anlage (Abb. 332). Gewöhnlich jedoch ist die Darstellung so gedacht, daß Christus auf dem Schoße seiner Mutter als der wahre Salomon auf dem Throne sitzt, wobei die zwölf Löwen auf den sechs Stufen zu den Aposteln, die beiden seitlichen zu dem hl. Johannes dem Täufer und dem Evangelisten, die Hände zu Gott Vater und zum Heiligen Geist in Beziehung gebracht werden. Weibliche Gestalten versinnbildlichen die Tugenden, die der auserwählten Jungfrau bei der Verkündigung vom hl. Bernhardus und von Albertus Magnus zuerkannt wurden, nämlich solitudo, verecundia, discretio, virginitas, humilitas und obedientia. Außerdem findet man Propheten und Kirchenväter mit diesbezüglichen Sprüchen angebracht, vereinzelt heidnische Dichter und Sibyllen.

Bemerkenswert ist der vielleicht älteste Thron Salomons in Brixen, ein Wandgemälde aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, auf dem die Jungfrau Maria ohne Christuskind thront[2], Häufiger kehrt die andere Auffassung wieder, Christus auf dem Schoße seiner Mutter, so auf dem bekannten Bild im Dom zu Gurk in Steiermark, auf Schloß Petersberg zu Friesad in Kärnthen, auf dem Wandgemälde in der Neuwerker Kirche zu Goslar und im Heiligengeisthospital zu Lübeck, auf dem

[1] Vgl. F. Piper. Maria als Thron Salomos; von Zahn's Jahrbücher für Kunstwissenschaft V., 97 u. f.

[2] Vgl. Karl Atz. Der Thron Salomos in ältester Form. Zeitschrift für christliche Kunst. XXI. Jahrg. 1908. Sp. 147 u. f. Nach dem III. Buch der Könige, Kap. 10, baute Salomon den Thron aus Elfenbein und Gold; das Elfenbein wurde auf die Keuschheit Mariens, das Gold auf die sie überschattende Gottheit gedeutet.



Zehngebote- und Elisabethfenster aus der Karmeliterkirche zu Boppard, jetzt im Kunstgewerbemuseum zu Köln.

Antependium im Museum zu Bern aus dem 13. Jahrhundert, auf den Portalskulpturen an der Nordseite des Domes zu Augsburg, der Dominikanerkirche zu Retz in Nieder-Österreich und am Hauptportal des Straßburger Münsters, endlich im Sommerrefektorium zu Bebenhausen.

Vortrefflich in der Farbenwahl, nicht übel im Aufbau, gut im Beiwerk, jedoch mangelhaft im Figürlichen ist eine Tafel, die, jedenfalls als Ausschnitt aus einem größeren Bilde, aus dem vom Steinschen Schloß in Nassau nach Kappenberg verbracht wurde, die ich in die Zeit um 1380 setzen möchte. Salomon, plump in der Haltung, mit gekreuzten Unterschenkeln, in perlenbestickten, blauvioletten Schuhen, hat ein nichtssagendes Gesicht von rötlicher Farbe. Der rote, grün und weiß ausgeschlagene Mantel ist rückseitig damasziert, das grüne Glas mit stilisiertem Blattwerk verziert. Leichte Ranken schmücken den Bildgrund. Die Rechte Salomons ist vollständig verrenkt. Über dem gelben Thronbaldachin vor rotem Grund musizierende, gelbbeschwingte Engel; zwischen den weißen Fialen gelbe Wimperge von grünem Damast. In der linken Laube vor blau die hl. Katharina mit gelbem Rad, das gelbliche Gesicht von grünem Schein umrahmt; das violette, eng anliegende Gewand ist leicht gemustert. Die andere Heilige, ungleich roher, mit klobigem Kopf, rot umscheint, trägt ein flau damasziertes, grünes Gewand. Die seitlichen Nischenrahmen samt den Kreuzblumen sowie die weiß eingefaßten Stufen, auf denen die gelben, gut gezeichneten Löwen spielen, leichtviolett. Die äußeren Nischen sind blau gefüllt, die hineinragenden Flügelspitzen gelb; die Sockelblenden sind grün, die Zwickel gelb. Der weiße, dreieckige Rahmen hat blaue Füllung von engmaschigem Rautenmuster. Der goldbekrönte König in weißem Pelzkragen und rotem, weiß bzw. spärlich grün ausgeschlagenem Mantel weist mit mürrischer Miene auf das Schriftband. Die Drachen und Vögel auf den Treppenbacken, nicht ungeschickt gezeichnet, sind grün, desgleichen die zarte Federmusterung hinter den oberen Löwen.

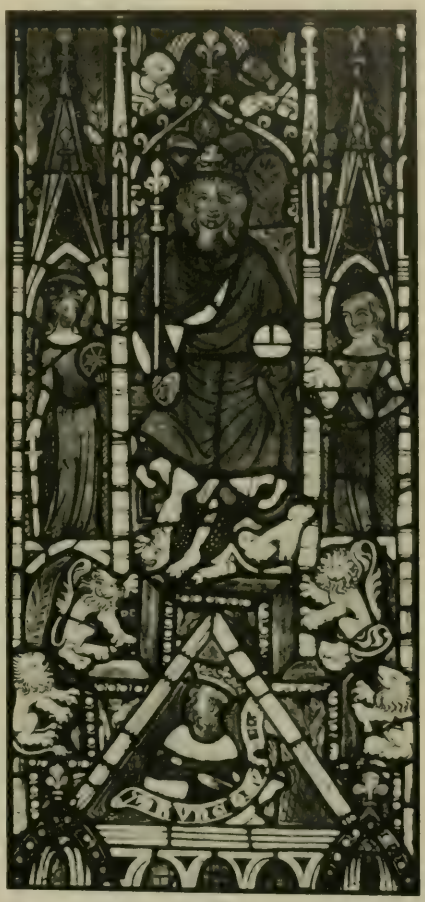


Abb 399. Thron Salomons auf Kappenberg; 102½ cm hoch, 46½ breit.

Nächst dem Kölner Domfenster behandelt das Malerfenster[1] im Freiburger Münster denselben Gedanken, wenn auch in anderer Anlage. Über der Kreuzigungsgruppe eine Löwin mit ihren Jungen, rechts und links „König David und König Salomon", darüber Maria mit dem Kinde; in dem großen Nimbus sieben weiße Tauben, die Gaben des Heiligen Geistes; beiderseits die Erzengel Gabriel und Michael.

Eine ungemein ausgedehnte Entfaltung des Gedankens trifft man in dem mächtigen Glasgemälde der Südwand des westlichen Querschiffes im Dom zu Augsburg, ein Werk des ausgehenden 14. Jahrhunderts von unvergleichlich prächtigem Farbenreiz. Zwei stärkere Pfosten teilen das siebenlichtige Fenster in eine breitere mittlere und zwei schmälere seitliche Abteilungen; die Darstellung erstreckt sich über 42 hohe Felder und die Spitzen. Farbenreiches Kleinmosaik bildet den festen Hintergrund für die zierlichen, luftigen Tabernakel, die seitlich der zwei breiten, gleichfalls mit Teppich ausgefüllten Hauptwimperge emporwachsen. Ob die „Restauration" der 1860er Jahre für die Ergänzungen feste Anhaltspunkte hatte, ist fraglich. Dann hätten die drei Mittelfelder der Sockelreihe die Anbetung der Weisen beherbergt, beiderseits vielleicht die Verkündigung und die Geburt. Rechts

[1] Kolb a. a. O. Tafel 32 und 33.

hinter der wohl ursprünglich in die Mitte gehörigen Maria kniet ein winziger Stifter, hinter dem man ein Fenstermodell zu erkennen vermeint.

In den drei mittleren Langbahnen wächst durch drei Reihen ein weit ausladender Wimperg empor, unter dessen Bogen David, Salomon und die Königin von Saba (?) thronen; außerhalb der Schenkel unter schlichten Spitzbogen Jeremias und ein anderer Prophet. In den äußeren Feldern stehen, treppenförmig angeordnet, je drei Frauengestalten als die Vertreterinnen der Tugenden über den spielenden Löwen. Oberhalb der höchsten, überragt von schlankem Baldachinturm, thront Maria

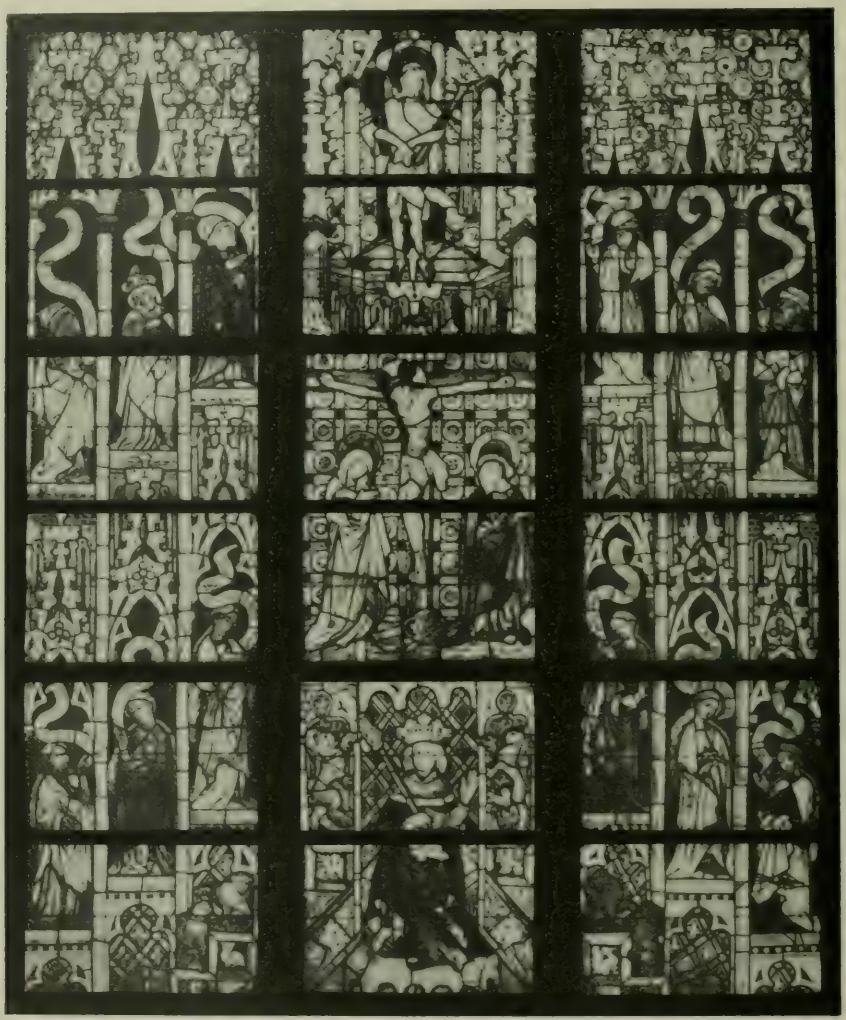


Abb. 400. Thron Salomons aus der Karmeliterkirche zu Boppard.

mit dem Kind. In gleicher Anordnung wie die Frauen, je ein Stockwerk höher, erweisen Propheten, die unteren vier in durchbrochenen Lauben, äußerst bewegt, die beiden oberen in ruhiger Würde, dem göttlichen Kinde ihre Verehrung. Ein großer Bogen schließt den Teppich nach oben ab, in den Außenzwickeln hockt je ein weiterer Prophet.

Nur wenige Jahrzehnte jünger, etwa um 1420 entstanden ist der Bopparder Thron Salomons. Die Zeichnung scheint mittelrheinischer Schule zu entstammen; sie ist eine weniger verdienstliche Leistung.

Die lichte Farbenpracht ist der Hauptvorzug des Glasgemäldes. Weiße Architektur zergliedert die breite Fläche in schlanke Formen. Die Kapitäle sind gelb, die unteren Wimperge zeigen farbige Maßwerkgebilde in violett und blau, in rot und violett sowie in blau und rot, die oberen die Fortsetzung des rotgerankten Bildgrundes. Das Rot der Gründe, mit Rankendamast verziert, hält dem blauen, gelbgestirnten Rosettengrund und den blauen Nischen des Gemäuers das Gleichgewicht, während das Weiß durch die Bandrollen verstärkt wird. Die Lauben für die Figuren steigen in den Seitenbahnen in zwei Stockwerken treppenförmig empor, die unteren mit blaßviolettem, die oberen mit weißem Boden. Die zweite Reihe der Wimperge hat gleiche Kapitälhöhe, wobei die mittleren Baldachine sich kräftiger und höher entwickeln. Blau, weiß und rot, sorgfältig verteilt und abgewogen, bilden die Grundfärbung der Fläche. In der Gewandung sind dementsprechend andere Farben vertreten, bei den Gestalten der Tugenden gelb angebleites, in langen Strähnen herabfließendes Haar, Untergewand gelb, Mantel blau; blau- und rotviolett; blau und weiß; rotviolett und grün mit weißem Futter; blau und weiß; rotviolett und blau (mit weißem Futter). Die Propheten tragen blauviolett und weiß mit gelbem Futter, Mütze gelblich-grünlich; gelb und blau, Mütze gelb; grün und gelb, Mütze blau; blau und weiß mit gelbem Futter; rotviolett und blau mit gelbem Futter, blauer Mütze; blau und gelb mit weißem Futter und blau-weißer Mütze. Die Schriften „Der sueße Dugen" sind zum Teil unleserlich, zum Teil unverständlich, unter den Propheten befindet sich auch Profeta kato, ein Heide.

Unterhalb der staffelförmig angeordneten Figurennischen weiße Hallen mit einem Mosaikgrund aus grünen Rauten, rotvioletten Maschen und weißen Kreuzungsblümchen. Vor diesem sitzen gelbe Löwen auf blauen Treppenstufen, deren Kopfstücke, mit hellblauen Fabeltieren verziert, an den Unterkanten rotviolett gefaßt sind; weiße Blätter füllen die Zwickel. Die zu dem gelben Thron führenden Treppenwangen sind blau damasziert, beiderseits mit einer weißen Krabbe verziert, von gelben Streifen begleitet. Auf rotviolettem Boden steht der gelbe Thron mit rotviolettem, goldbestirntem Rücklaken; seitlich davon, auf blauem Rankendamast, aufrechtstehende goldene Löwen. Salomon mit Szepter und Krone von Gold ist mit rotem Hermelinmantel und grünem, weiß besäumtem Kragen bekleidet; die Schuhe sind hellgelb.

Anscheinend aus einem anderen Fenster hierhergesetzt ist die Kreuzigungsgruppe, außerdem der Schmerzensmann.

Boden grauweiß; Stamm gelb; blaue Rosettenquadern, durchflochten von weißen Perlen mit roten Kreuzungsblumen. Maria in blauem Kleid, weißem Überwurf, rotem, gelb gerändertem Nimbus; Johannes in grünem Leibrock, rotem Mantel, grünem, weiß umrändertem Schein; Buch mit Goldschnitt, Nimbus des Heilandes rot, weiß bekreuzt.

Der Schmerzensmann, in gelbem, schwarz bekreuztem Schein, steht auf der grünen Plattform eines blaßrotvioletten, blaugefensterten Unterbaues. Weiße Fialen mit gelbem Einsatz sind die Fortsetzung einer anderen Architektur. Christus steht mit grüner Rute und gelber Geißel unter einer offenen, weißen Halle, deren rotes Dach rückwärts von einem hellrotvioletten Rahmen gestützt wird. Der blaue Hintergrund zeigt in einem Felde großblumigen Damast.

Irrigerweise scheint man das von den zwei Löwen begleitete Bild Salomons für ein Bildnis Maximilians angesprochen und in dieser falschen Auffassung das Glasgemälde zu den „Maximiliansfenstern" gezählt zu haben, obschon der Kaiser reichlich ein Menschenalter später gelebt hat. Letztere Neuprägung ist mir ebenfalls unverständlich, augenscheinlich von dem Glasgemälde der Sebalder Kirche zu Nürnberg hergeleitet und gedankenlos verallgemeinert.

Stifterbildnisse, Wappen und Schriften in den alten Glasgemälden.

Die alten Glasgemälde bieten wertvolle Beiträge zur Kulturgeschichte, zur Trachten- und Waffenkunde. Durch die Stifterbildnisse und durch die Wappen erhalten sie geschichtliche Bedeutung. Die Heraldik wird in den Denkmälern aller Zeitabschnitte meisterhafte Vorlagen finden. In der Buchmalerei pflegten die Schreiber sich ohne Bedenken zu verewigen, so die Reichenauer Mönche Heribald und Kerald im Codex Egberti der Stadtbibliothek zu Trier, oder Lothar, der dem Kaiser Otto III. das vielleicht in Aachen geschriebene, im dortigen Domschatz befindliche Evangeliar darbrachte; ich verweise ferner auf das Widmungsblatt des Hillinus-Codex und auf den Codex Erzbischofs Friedrich I. in der Dombibliothek zu Köln.

Allerwärts fand bereits zeitig in der Glasmalerei die Sitte Eingang, Wohltätern von Kirchen und Klöstern einen Ehrenplatz in den Fenstern einzuräumen. Das bekannteste, zugleich das älteste erhaltene, um 1144 gemalte Stifterbildnis in Glas bewahrt die Abtei von St. Denys. In tiefer Demut liegt Abt Sugerius zu den Füßen der Gottesmutter hingestreckt; ähnlich ist die Verehrung des Abtes Edelinus (1262—1295) in der Rose zu Weißenburg dargestellt. In Wettingen kauert der Mönch, den man wegen Fehlens des Abtstabes für den Glasmaler anzusprechen geneigt ist, kniend mit betender Geberde vor Maria mit dem Kinde; möglicherweise ist es Abt Konrad I., der 1256 die Kirche vollendete.

In der Regel pflegte man die gottesfürchtigen, demütigen Geschenkgeber, Männer in geistlicher oder ritterlicher Tracht, Frauen in weltlicher oder klösterlicher Kleidung kniend zum Gebet oder mit flehender Geberde zu den Füßen ihrer Schutzheiligen anzubringen. Die Tugend der Bescheidenheit gebot kleinen Maßstab, unscheinbare Größe und untergeordnete Stellung der Betergestalten. Immerhin mag zuweilen menschliche Schwäche obgewaltet haben. Zu Klosterneuburg wiederholt sich das Bild des Bruders, späteren Propstes Stephanus außer auf einer Patene und auf der Rückseite des Verduner Antependiums nicht weniger als sechsmal in den Glasgemälden. In dem genannten Augustinerstift umschließen übrigens die verschiedenen Maßwerkgebilde in gefälliger Anordnung die teils allein, teils neben Heiligen knienden Donatoren.[1]

Bei den Cisterciensern zu Heiligenkreuz im Wiener Walde schauen aus den Glasgemälden des ausgehenden 13. Jahrhunderts die Bildnisse der Babenberger herab, Markgraf Leopold der Heilige nebst Gemahlin und Söhnen, begleitet von ihren Wappenschilden, durch beigefügte Kirchenmodelle[2] als die freigebigen Gönner und Beschützer gekennzeichnet.

Einzig in der Anlage ist das gut gezeichnete Brustbild des Ritters Volmarus de Livenwerde zu Lindena, das unvermittelt in der Spitze einer Langbahn spätromanischem Teppich aufgesetzt ist. (Abb. 240, S. 145). An Grabplatten erinnert ein Stifterpaar, angeblich aus dem Geschlecht der Quitzow, in einem Fenster der Kirche zu Kuhsdorf in der Mark[3], ein Werk aus dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts.

Zu Freiburg im Breisgau hat man kniende Stifter in den Teppich eingefügt; auf dem alten Hohenzollernfenster zu Heilsbronn bei Ansbach war der 1297 verstorbene Burggraf Friedrich III. nebst Gemahlinnen in schmalem Rahmen dem Teppich aufgelegt. In der katholischen St.-Michaels-Kapelle der Burg Hohenzollern befindet sich noch ein prächtiges Hohenzollernwappen aus dem ehemaligen Frauenkloster Maria Gnadenthal, eine Stiftung des 1289 verstorbenen Grafen Friedrich des Erlauchten von Zollern. Ein weiteres altes Hohenzollernwappen, 1378 von Friedrich V. gestiftet, in

[1] A. Camesina, Die ältesten Glasgemälde des Chorherrnstiftes Kloster Neuburg u. s. w. Wien 1857. — Ein Bischof mit Stifter, von Schriftband umrahmt, farbig auf Tafel 12 der „Meisterwerke der kirchlichen Glasmalerei" von Geyling und Löw. Wien 1897.

[2] A. Camesina. Die ältesten Glasgemälde des Chorherrnstiftes Kloster-Neuburg und die Bildnisse der Babenberger in der Cistercienserabtei Heiligenkreuz. Wien 1857, S. 24. Tafel XXIII und XXVII; ferner G. Heider. R. von Eitelberger und J. Hieser, vier farbige Abbildungen in „Mittelalterliche Kunstdenkmäler des österr. Kaiserstaates". Stuttgart 1856. Taf. V. S. 52, 53. In der Kathedrale von Reims stehen der Erzbischof samt den Suffraganbischöfen neben ihren Domkirchen auf den Glasgemälden.

[3] Flüchtige Handzeichnungen in „Die Denkmalpflege" 1902, Jahrg. IV, No. 4. Lichtdruck in „Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg" I. Bd., Heft 2, Ostprignitz, Tafel 15.

einem Chorfenster zu Markt-Erlbach gilt als die älteste Vereinigung des Zollernschen und Burggräflich Nürnbergischen Wappens.[1]

Im großherzoglichen Schloß zu Baden-Baden sieht man die Bildnisse des 1288 verstorbenen Markgrafen Rudolf I. und seiner Gemahlin. Mehrere Stifterbilder des 13. Jahrhunderts birgt die St.-Florentius-Kirche zu Niederhaßlach. Im Dom zu Naumburg stehen die Brustbilder von Bischöfen.

In der ehemaligen Johanniterkommende zu Münchenbuchsee steht unter den Resten von Glasgemälden aus der Zeit um 1300 der Stifter der Kommende als Johanniter in der Größe der übrigen Einzelfiguren[2].

Mannigfache Abwechslung bieten die Stifterbildnisse und Wappen in den farbenprächtigen Fenstermalereien der 1330er Jahre im Dom zu Regensburg. Anspruchslos und unauffällig knien die Donatoren in den Sockelfeldern, einige, nur von Gebetbändern umrahmt, in die Borte oder in den Bildgrund eingefügt, andere unter leichtem Architekturbogen. Bischof Nikolaus von Stachowitz steht in Medaillonrahmen. Im südlichen Querhaus sieht man Bischöfe mit ihren Wappen, noch dem 13. Jahrhundert angehörig. Durch zwei Fächer reicht der Kirchenfürst, der im Mittelfenster dem hl. Petrus seine Verehrung bezeugt, desgleichen das groß gezeichnete Stifterpaar im Chorfenster mit dem Tod Mariens; überragt von hochstrebenden Bittrollen, vor sich die mächtigen Schilde mit Topfhelmen, sind sie den Gestalten der Gruppe ebenwertig gebildet und erinnern dadurch an die etwa ein Jahrzehnt älteren Fürstenbilder zu Königsfelden und an die Stifterbildnisse der Katharinenkirche zu Oppenheim. Übermäßig große Ritterfiguren, den Heiligen gleichwertig behandelt, aus der Zeit zwischen 1340 und 1350, in Tewkesbury Abbey mögen gleich damals das Mißfallen der Zeitgenossen erregt haben. Unausbleibliche Auswüchse der Sitte wurden schon im Jahre 1362 und nochmals nach 1384 von dem englischen Dichter William Langland scharf mitgenommen in der „Vision von Peter dem Pflüger".[3]

Auch Meister Eckart von Köln geißelt die Stiftungen, die mehr aus persönlicher Eitelkeit als zur Ehre Gottes gegeben wurden: „Willst du erkennen, wie viele Leute ihr eigen Lob und Ehr in den Almosen suchen, so bedenke doch, was sie tun: sie machen Fenster, Chorröcke und Altäre in die Kirchen und zeichnen sie mit ihren Wappen und Namen, nämlich, daß ihre Freigebigkeit von allen Menschen erkannt wird. Aber also haben sie ihren Lohn dahin"[4].

Die der damaligen Zeit eigene Opferwilligkeit wurde gestärkt und gesteigert durch Ablässe; reichlich flossen die Hilfsmittel zum Bau und zur Ausschmückung der Kirchen.

Auch Zwang war nicht ausgeschlossen; weltliche Gerichte verhängten neben anderen Strafen als Sühne Geldbeträge zu Fensterstiftungen. In Aachen sollte gemäß einer Urkunde des Jahres 1487 eine strafbare Tat durch Stiftung eines Glasgemäldes gesühnt werden; dabei sollte eine Inschrift den ganzen Vorgang der Nachwelt kundgeben.[5]

„Die Grafen von Argenteau und ihre Helfer werden in eine Summe von 20000 guten Gulden verurteilt. Von dieser Summe sollen 100 dergleichen Gulden verwendet werden, um in der Hoch- oder Münsterkirche in Aachen ein Fenster von gebranntem Glase zu verfertigen, mit Bildern und Figuren und einer Schrift in großen Buchstaben, enthaltend, wann und bei welcher Gelegenheit das Fenster verfertigt worden." Die Vollstreckung dieses Urteils unterblieb, und durch Vermittelung des Bischofs von Lüttich wurde statt dessen eine andere Sühne festgesetzt.

Ob die einstigen Glasgemälde im Dom zu Verden in der Tat mit Klaus Störtebeker und Goedeke Michael in Verbindung zu bringen sind, ist mehr als zweifelhaft.[6] Desgleichen ist es fraglich, ob das

[1] Vgl. H. Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei, Seite 108, 230, 293.

[2] Vgl. Lehmann a. a. O. Tafel V.

[3] Thomas Wright, The Vision and the Creed of Piers Ploughmann. London 1842. Auszug bei Ch. Winston. An inquiry into the ancient glass-painting. Oxford 1847. S. 366.

[4] A. Peltzer, Deutsche Mystik und die Kunst. Straßburg 1899. S. 91.

[5] Christian Quix, Beiträge zur Geschichte der Stadt und des Reichs von Aachen. 1838. S. 94.

[6] Pfannkuche, Geschichte des vormaligen Bistums Verden 1830/34: „Nicolaus Störtebeker und Goedeke Michael, deren Haupt nicht unverdient (1402) unter dem Schwerte des Scharfrichters fiel, obgleich sie nur echt ritterlich handelten, hatten noch bei ihren Lebzeiten ein jeder sieben Fenster im Dome zu Verden zur Abbüßung der sieben Todsünden, welche sie oft genug auf sich geladen haben mogten, geschenkt . . . . . In einem derselben hatte sich das Wappen Störtebeker's (zwei umgestürzte Becher) bis in den Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts erhalten." Vgl. auch H. Nack, Der Dom zu Verden, Stade 1886, Seite 34 und 35.

Glasgemälde, welches der 1388 auf einer Wallfahrt nach Preußen gefangene Herzog Wilhelm (1372—1402) von Jülich und Geldern und seine Gemahlin Katharina von Bayern († 1400) in das durch Heinrich den Löwen von Mecklenburg gegründete St.-Klara-Kloster zu Ribnitz schenkten, eine ganz freiwillige Gabe gewesen ist; möglich, daß die Beziehungen zwischen dem von den Jülichern reich bedachten St.-Klara-Kloster in Köln den Herzog und seine Gemahlin veranlaßt haben, Glasgemälde mit ihren Bildnissen und Wappen nach Ribnitz zu stiften.

In der Regel sind die knienden Beter von einem erklärenden oder mit der Bittformel beschrifteten Band begleitet, das, anfangs einfach und schlicht, sich gar bald zu einer wallenden Schriftrolle auswächst. Außerdem sind die Inschriften nicht selten in den Bildgrund eingebleit.

Mehrfach begegnen uns Stifter, die das Modell der Kirche emporhalten, so auf Stolzenfels und Kappenberg; deutlicher wird die Versinnbildlichung der frommsinnigen Widmung, wenn der Donator mit einem Kirchenfenster dargestellt ist, so in Frankreich zu Poitiers, Châlons-sur-Marne, Tours, Bourges, Auxerre, Lyon — hier mit einer Rose —, im Dom zu Metz (Anfang 14. Jahrhundert) und in der Südwand des westlichen Querschiffs im Dom zu Augsburg.

Abweichende Anordnung zeigen die frühesten Stifterbildnisse auf den Denkmälern rheinischer Glasmalerei. Einzig in seiner Art ist das Selbstbildnis des Glasmalers Gerlachus auf der frühromanischen Tafel zu Kappenberg; die ausdrückliche Namensnennung erhöht den kunstgeschichtlichen Wert, um so mehr, als der Maler sichtlich bestrebt war, Ähnlichkeit zu erzielen.

„Leverriereccles" liest man zu Le Mans bei einer Gruppe zeichnender Männer, die gleich anderen Gewerben in Le Mans als Stifter auftreten. Im Josephfenster zu Rouen fehlt zum Namen Clemens vitriarius Carnotensis M(agister) das Bildnis, ebenso in Santa Croce zu Florenz, wo man unter einem König die Inschrift liest: Hoc opus fecit frater Gherardini p.... frater Ubaldi .... da vitro di Florentia. Für den 1371 verstorbenen Wenzeslaus lector, der aus dem Minoritenkloster zu Regensburg ins Nationalmuseum nach München gelangte, ist die Eigenschaft als Glasmaler nicht nachweisbar, wahrscheinlich fußt der Irrtum auf dem Umstande, daß er dem Regensburger Ratsgeschlechte der Maler angehörte, ebensowenig für den Mönch Magister Laurentius canonicus presbyter Carnotensis, wie die Bildgrundschrift in einem noch im 13. Jahrhundert gemalten Seitenschiffenster in St. Pierre zu Chartres lautete, wenn auch in Le Mans ein canonicus gleichzeitig als vitriarius bezeichnet ist.

Erst ungefähr zwei Jahrhunderte nach Gerlachus, zur Zeit Richards II. (1377—99) begegnet uns ein zweites Bildnis eines Glasmalers, und zwar im Stammbaum Jesse des Ostfensters von Winchester College. „Thomas operator istius vitri" verkündet das zu dem knienden Meister gehörige Spruchband; außerdem hat der Glasmaler drei weitere Werkmeister im Bilde untergebracht.

Frühe Stifterbildnisse im Münster zu Essen sind verschwunden; dort sah man einst Rudolph von Habsburg und Mathildis, Tochter Otto's II. und der Theophonu, die der Kirche außer anderen Kleinodien den wertvollen Leuchter geschenkt hatte.

In St. Kunibert zu Köln sieht man auf dem Katharinenfenster einen knienden Stiftsherrn, wie der seitliche Streifen meldet, mit Namen Jordanus. Ebenso kniet auf der ältesten Scheibe der Sammlung Schnütgen der betende Stifter bei der Kreuzigungsgruppe. Auf den übrigen Fenstermosaiken von St. Kunibert in Köln, wo der geistliche und der weltliche Stand vertreten sind, findet man die Stifterbildnisse abweichend von der üblichen Darstellungsweise angebracht, nämlich in flehender, halb hingestreckter Körperhaltung. Die beigeschriebenen Vornamen lassen uns bezüglich der Persönlichkeiten vollständig im Unklaren. Ähnliche Anordnung kehrt auf den beiden Marientafeln der Sammlung Schnütgen wieder. Das unverkennbare Streben des Malers nach Ähnlichkeit hatte nur zweifelhaften Erfolg. Kleine Unterschiede in der Gewandung, in der Haar- und Barttracht, selbst in der Gesichtsform genügen keineswegs zu einer scharfen Umgrenzung persönlicher Züge. Immerhin ist es dem Meister gelungen, verschiedene Menschen darzustellen, vielleicht hinreichend, um unter Zuhilfenahme der Vornamen den Zeitgenossen die Vorstellung zu ermöglichen, wer eigentlich unter den betreffenden Gestalten gemeint war.

Obschon streng genommen nicht hierher gehörig, möchte ich dennoch die in einem Maßwerk der Elisabethkirche zu Marburg dargestellten Bilder der Schutzheiligen und des hl. Franziskus als fast zeitgenössische Bildnisversuche, sowie die hl. Elisabeth in den kleinen Bildmedaillons nicht übergehen. Aus dem nämlichen Grunde sollen die Königsgestalten im Straßburger Münster hier Platz finden.

Trefflich fein ist das Stifterpaar auf Burg Rheinstein, weniger gut auf einer Bischofscheibe des Kunstgewerbemuseums zu Köln. Bedauerlicherweise ist das Bildnis des Albertus Magnus mit dem

seinem Andenken gewidmeten Glasgemälde zugrunde gegangen. Schwer erkennbar sind die Stifterfiguren im Kapitelsaal des Domes. Eine mit dem Vornamen Uda wird im Niederich-Schrein in den Jahren zwischen 1207 und 1215 genannt. In den mächtigen Fenstern des Hochchors im Kölner Dom ist nur ein einziges, aber genauer bestimmbares Stifterpaar vertreten, nämlich im zweiten Glasgemälde der Nordwand Gerhard Overstoltz von Efferen und seine Braut aus dem Geschlecht der Hardevust.

Ausgeprägte Gestalten, wie sie sonst auf deutschen Glasgemälden häufiger wiederkehren, bringen Tafeln auf Schloß Kappenberg. Kleine hinwiederum sind die Stifter ebendort auf den bedeutend älteren Glasgemälden mit der hl. Maria und Gertrudis. Im Erkerfenster in der Glockengasse zu Köln ist der kniende Stifter höchstwahrscheinlich Erzbischof Walram Graf von Jülich, als solcher gekennzeichnet durch die auf dem Baldachin und auf dem Altarsaum als Verzierung angebrachten Kreuze des Erzstiftes und die sich gleichfalls wiederholenden Jülicher Löwen.

Ein feines Donatorenbildnis aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts besitzt das Kunstgewerbemuseum zu Köln in der Cuonegundis de meinvelt. Nur wenig jünger ist das Stifterbild im nördlichen Ostchörchen von St. Viktor in Xanten. Den Beschluß für den vorliegenden Zeitabschnitt macht Herzog Wilhelm von Berg mit seiner Gemahlin im Westfenster zu Altenberg.

Außer weltlichen und kirchlichen Würdenträgern oder den Städten stifteten einzelne Gewerbe Glasgemälde in die Kirchen, zumal in Frankreich, beispielsweise in Chartres, wobei die Widmung durch Vorführung des betreffenden Werkstattbetriebes dargestellt wurde. Besonders bemerkenswert ist ein Bild in Saint Germer aus der Wende zum 14. Jahrhundert, wo der Baumeister mit seinen Werkleuten vom geistlichen Bauherrn seinen Lohn empfängt[1].

Auch in Deutschland finden sich derartige Schenkungen einzelner Zünfte, so in den Münstern von Straßburg und Freiburg, hier die Bergleute, die Schusterzunft, die Rebleute, die Müller, die Bäcker, die Schneider und Schlosser, endlich auch eine Stiftung der Malerzunft.

Häufiger als die Stifterbildnisse trifft man die Wappenschilde, nachdem sie gegen Ende des 12. Jahrhunderts als die ausgesprochenen bevorzugten Träger des Wappens in Aufnahme gekommen waren. Ihre Eigenart paßt vortrefflich zur Technik und zur Farbengebung der Fenstermosaiken, Wappenröcke, Betpultbehang und Pferdedecken mit den Heroldstücken oder Wappenbildern, seltener Wappenfahnen, boten besonders den französischen Glasmalern willkommene Abwechselung. Die Anbringung einzelner Stücke auf den Gewändern in häufiger Wiederholung, gewissermaßen als Musterung des Stoffes, findet sich auf zahlreichen Glasgemälden Frankreichs; auch für England sind frühe Beispiele zu verzeichnen. In der Kathedrale zu Chartres sitzen einzelne Ritter hoch zu Roß, in voller Rüstung, umgeben von den Ehrenstücken; u. a. der hl. Ludwig.

Auf der farbenprächtigen Tafel von Maria am Wasen zu Leoben[2] kehrt das Wappen auf der Halsberge wieder, ähnlich dem Schulterstück eines Ritters zu Evreux, während die Farben ähnlich wie auf dem älteren Donatorenbildnis des Herzogs Albert III. und seiner Gemahlinnen, darunter Beatrix, die Tochter des Hohenzollernschen Burggrafen von Nürnberg zu St. Erhard in der Breitenau auf dem Wappenrock wiedergegeben sind.

Wappenbilder in den Borten sieht man in Santa Croce zu Florenz, in der Kathedrale von Tours, in Bourges und in St. Urbain zu Troyes.

Auch als Mittelstücke zu einfachen Verbleiungen trifft man die Wappen, so zwei Schilde, vielleicht noch in das 13. Jahrhundert gehörig, in Notre Dame de Valère auf der Burg bei Sitten im Kanton Wallis, aus dem 15. Jahrhundert in geschmackvollen, verschlungenen Dreipässen in dem rheinischen Dörfchen Welling. Auf Teppichen sieht man sie zu Königsfelden.

Die Wappenschilde, anfangs nackt, allenfalls auf Scheiben aufliegend, im Bilde, in den Sockelfächern, in den Spitzen der Langbahnen, im Maßwerk, werden bald von Medaillonrahmen eingefaßt oder unter Architekturnischen angebracht. Im Dom zu Regensburg sieht man den zugehörigen Topfhelm nebst Schmuck in gleicher Größe wie die Schilde dargestellt. Manchmal sind die Schilde von heiligen Kriegergestalten mit den Werkzeugen ihres Martyriums dargestellt, so unter anderen im Münster zu Straßburg und im Dom zu Naumburg. Fahnen mit Judenhüten sollen ihre Träger kennzeichnen.

Auf rheinischem Boden ist der älteste in der Glasmalerei erhaltene Schild das Wappen der Grafen von der Landskron im Chorfenster zu Heimersheim a. d. Ahr. Wohl dreißig Jahre jünger ist der

[1] Abbildung bei WESTLAKE a. a. O. II. 78.

[2] GEYLING und LÖW a. a. O. Tafel IX; vgl. auch ebendaselbst Tafel V und XXII. Auch einer der roh gezeichneten Donatoren aus der Kirche von Pleif, eine Arbeit aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, jetzt im Schweizerischen Landesmuseum, trägt den Wappenschild auf der Schulter.

Schild im Maßwerk des Bibelfensters der ehemaligen Benediktinerabteikirche zu München-Gladbach. Einfach und schlicht ist die Anbringung der Wappen auf Burg Rheinstein. Hieran schließen sich die zahlreichen Wappen im Hochchor, in den Kapellen und im Querschiff des Kölner Domes. In der Wilhelmittenkirche zu Limburg a. d. Lahn ruhen die Schilde auf runden Maßwerkscheiben. Auch in Xanten ist das Wappen vertreten.

Im Gegensatz zu den nur noch in Spuren alten Wappen im Chor der Katharinenkirche zu Oppenheim darf die berühmte Oppenheimer Rose im südlichen Seitenschiff nicht übergangen werden, da in den zwanzig Speichen des Rades ebensoviele Wappen den deutschen Reichsadler umrahmen.[1]

Schriften. Die alten Majuskelinschriften, meist in lateinischer Sprache abgefaßt, dienten dem Kundigen zur Kennzeichnung der Bilder; der breiten Masse des Volkes waren sie unverständlich. Gleiches gilt für die späteren, bei ihrem hohen Standort unleserlichen Minuskeln. Augenscheinlich hat man sie von vornherein als malerisches Schmuckmittel aufgefaßt, denn Unklarheit über den Vorgang selbst war nur selten zu beseitigen. In den Heiligenscheinen auf Sockelleisten, in den Bildgründen tragen sie meist den Namen des betreffenden Heiligen. Seltener sind sie schwarz aufgemalt, meist aus dem schwarzgedeckten Grunde hell herausgehoben, dabei im Zwischengrund durch Verzierungen aufgelichtet. Die Schriftbänder, anfangs schlicht und steif, entwickelten sich zu längeren geschmackvoll geschwungenen Bandrollen, deren Aufschrift meist eine Fürbitte für den frommsinnigen Stifter enthielt. Auch auf Gewandsäumen, auf Hüten oder Kronreifen, in Bordüren und Medaillonfassungen, auf den Giebelschenkeln der Architekturen, endlich andersfarbig in die Heiligenscheine oder Bildgründe eingebleit fanden wir die Namen der Heiligen.

Die Farbengebung in der Frühzeit.

Im Anschluß an die Behandlung der Damaste gibt Theophilus im XXI. Kapitel eine kurze, allgemeine Anleitung für die Farbenverteilung: Auf weißem Hintergrunde verlangt er blau, grün, purpurn oder rot gekleidete Figuren; dagegen rühmt er die Gewänder von leuchtendem Weiß, wenn der Bildergrund blau, grün oder rot war, wobei jene bemalt wurden, Rot aber unbemalt bleiben sollte. Zur Einfassung empfiehlt er Gerank und Blattwerk, Blumen und Bänder aus farbigen Gläsern in der im XX. Kapitel angegebenen Malweise mit verschieden abgetöntem Schwarz. Gelb will er weniger zu Gewändern als zu Kronen und überhaupt zu Gegenständen von Gold gebraucht wissen.

Frische Farbenfreudigkeit, hochentwickelter Farbensinn herrschten in der Glasmalkunst, als das zeichnerische Können noch auf niedriger Stufe stand. Die Farbe berührt eben unmittelbar das Empfinden, die Form dagegen muß mit dem Verstande erfaßt werden; daher die bei allen Völkern nachweisbare Erscheinung, daß der Farbengeschmack dem Formenverständnis voraus war.

Langjährige Übung, reichliche Erfahrung hatten den unverdorbenen Farbensinn der alten Glasmaler zu hoher Vollkommenheit herausgebildet. Ihr Sinnen und Trachten vereinigten sich in dem einen Ziel, durch sorgfältige Auswahl der Farben, durch feine Abwägung ihres Stärke- und Helligkeitsgrades, ihrer Sättigung, kurz, ihrer gegenseitigen Wertigkeit eine geschlossene Wirkung der Farbenmassen zu erreichen. Diesem Grundsatz waren alle Rücksichten untergeordnet. Sämtliche Teile des

[1] Vgl. H. Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei Seite 255. Schlicht sind auch noch die Wappen im Altenberger Westfenster. Engel als Schildhalter im Bopparder Fenster des Kunstgewerbemuseums zu Köln bilden den Übergang zu dem folgenden Zeitabschnitt, in dem sich die Stifterbildnisse und die Wappen zu außerordentlicher Feinheit und Mannigfaltigkeit entwickeln.

Fenstermosaiks, Umrahmung, Bildgrund, Gewandung, Beiwerk wurden unbekümmert um Naturwahrheit gleichwertig behandelt. Zum Laub- und Rankenwerk der Friese und Teppichgründe kam dem Glasmaler jede Farbe recht; Willkür herrschte bei der Färbung von Gebäuden und Pflanzen. Wollte er den Vorgang ins Freie verlegen, dann bildeten buntfarbige Steine den Plan der Landschaft; Buschwerk und Bäume in den verschiedensten Farben füllen die Leere des Grundes. Gleiche Freiheit gestattete er sich bei der Darstellung von Tieren. Farbenwirkung galt als einzige Richtschnur. Freilich wird man manche gute Stimmung glücklichem Zufall zu verdanken haben.

Zur Herstellung nackter Teile benutzte er ein Blaßviolett oder Hellrötlich, beide durch den Einfluß der Luft gar häufig zu schmutzigem Braun nachgedunkelt, daneben ein grünliches und gelbliches warmtoniges „Weiß".

Sogar die Schattierungen des Überfangrot suchte man bei Köpfen zu verwerten. Verlaufendes Rot sieht man an Köpfen der frühgotischen Glasgemälde in St. Florin zu Koblenz; auf einem Glasgemälde der aus Dausenau stammenden Tafeln auf Schloß Kappenberg hat der Glasmaler in Anpassung an den Vorgang dem Kopf und den Händen des Elias im feurigen Wagen Rot gegeben. Rote Köpfe findet man auf dem einstigen Bopparder Zehn-Gebote-Fenster im Schnütgen-Museum zu Köln, einen roten Kopf und rote Hände auch auf einem Glasgemälde des Kredenzzimmers der Burg Rheinstein. Ein ganz rotes Brustbild steht in dem spätgotischen, aus Köln stammenden Querschiffenster zu Oppenheim.

In Thann[1] im Elsaß sah ich einen Joseph mit roter Mütze aus rot schattiertem Glas geschnitten, hellpurpurnes Haar ziert den Fridericus im Münster zu Straßburg, kräftig rotes einen Apostel der dortigen Katharinenkapelle. In den romanischen Fenstern zu Bücken[2] ist ein Engel ganz aus Rot geschnitten.

Haupt- und Barthaar ist bei den großen Standfiguren, auch schon bei kleineren Gruppen der Frühgotik, in gelb für Blond, dunkelviolett für Braun, hellstahlblau für Grau angebleit. Die Heiligenscheine wechseln in allen Farben, doch sind sie vornehmlich gelb, später auch von helleren weißen oder andersfarbigen Ringen umrändert.

Ein tiefes Blau- oder Braunviolett sollte augenscheinlich das Schwarz in der Gewandung ersetzen, falls man letzteres nicht durch gleichmäßigen Schwarzlotauftrag darstellte.

Im allgemeinen sind ein feuriges Rubinrot und ein gesättigtes Blau vorherrschend; ein warmes gelbliches oder grünliches Weiß, dazu ein leuchtendes Hellgelb und ein tiefes kräftiges Gelb bilden zusammen den Grundstock, während ein lichtes Blau von stahlblauer Tönung, verschiedene Abstufungen von Grün und Violett, die Stimmung vollenden halfen. Dabei wurden die zum Gelblich neigenden saft- und olivgrünen Töne dem kalten Grasgrün vorgezogen.

Meist sind infolge der geringen Zahl der zur Verfügung stehenden Farbengläser, deren Töne jedoch in sich mannigfache Schattierung bieten, sowie infolge der Ausschaltung harter, schreiender Farben unangenehme Aufdringlichkeit, grelle Buntheit vermieden. Allerdings trifft man auch unleugbar mittelmäßige, ja unerquickliche Zusammenstellungen, obschon man so oft von der unerreichten Farbenpracht, von der unübertrefflichen Leuchtkraft der alten Glasfenster hören und lesen muß, als ob diese Begriffe ausnahmslos unzertrennbar wären. Derartige blinde Schwärmerei, aus übertriebener Achtung vor dem Alten nicht mehr vorurteilsfrei, wirkt nur verwirrend.

In der Regel wußte der gesunde Farbensinn das Richtige zu treffen. Für die Bildgründe erhielten fast stets Blau oder Rot den Vorzug, aber auch ihre Flächenausdehnung war begrenzt. Die Farbe größerer Gewandflächen wurde durch breite Querstreifen, durch Brustbesatz, durch Borten und Futterumschläge eingeengt. Dieses Verfahren, keineswegs immer durch technische Notwendigkeit geboten, hat sich an den Standfiguren von St. Kunibert zu Köln, von Peterslahr und Heimersheim ausgezeichnet bewährt.

Immerhin kommen verhältnismäßig große Flächen zur Geltung, jede Farbe behält eine gewisse Selbständigkeit, wobei sie sich mit den Nachbarfarben zu günstig wirkenden Paaren vereinigen, ohne von ihrer Eigenwirkung einzubüßen. Hier strahlt ein wunderbar prächtiges Rot neben Goldgelb, dort ist ein tiefes Blau mit einem warmen Orange herrlich abgestimmt oder letzteres steht mit einem saftigen Olivgrün oder mit einem feurigen Rotviolett, die sich gleichfalls gut vertragen, zusammen.

Weiß, außerdem Gelb, dann auch in geringerem Umfang andere Töne, diese meist als Begleitstreifen, dienten zur Trennung und Einteilung der Fläche, zur Abgrenzung und Einfassung, andererseits wieder zur Verbindung der Hauptabschnitte.

[1] Vgl. K. Bruck: Die Elsässische Glasmalerei vom Beginn des XII. bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts. S. 126.
[2] Vgl. H. Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei, S. 206 u. f.

Abweichend von den Glasgemälden mit großen Standfiguren ist naturgemäß die Farbenwirkung bei den romanischen und frühgotischen Medaillon- und Gruppenfenstern, da die Kleinarbeit der Zusammenfügung eine solche Zerbröckelung der Farbenwerte hervorruft, daß die einzelnen sich das Gegengewicht halten. Keine Farbe drängt sich vor, sondern über der ganzen Fläche ruht ein unbestimmbarer, schillernder Farbenschmelz, der je nach der Beleuchtung wechselt. Ja nicht selten liegt auf jenen Fenstern ein Gesamtton, dessen Grundfarbe man vergeblich unter den vertretenen Gläsern suchen würde. Dieser zeigt sich in hervorstechendem Maße als kalter, violetter Hauch auf manchen französischen Glasgemälden. Unübertrefflich ist dieser ungewisse Gesamtton an den Hochfenstern von St. Kunibert, ähnlich in Bücken, ebenfalls noch verwandt, wenn auch mehr ins Grün spielend, der Stammbaum zu Legden. Ungemein ansprechend ist das Farbengefunkel im Mittelfenster der Dreikönigenkapelle am Kölner Dom, kälter dagegen ist die Farbenwahl bei dem Heimersheimer Hauptfenster.

Anfangs brachte die Gotik wenig Änderung in der Farbenwahl, zumal nicht bei den kleinmusivischen Bibelfenstern. Doch auch an den Glasfenstern der Chorkapellen des Kölner Domes mit ihren fein gegliederten Architekturen und ihren Mosaikgründen war man auf eine Zerstückelung der Tonwerte bedacht; hier schillert der ungebrochene Glanz des vielfarbigen Kleinmosaik.

Trotzdem erkennt man eine merkliche Änderung, eine scharfe, doch wohl abgewogene Abgrenzung bestimmter Farbengruppen in ein und demselben Glasgemälde. Wahrhaft wunderbar spielt bei passender Belichtung das Farbengefunkel der Kleinmosaiken in den Gründen der Chorkapellenfenster. Ein zauberisches Spiel glitzert in den verschiedenen Abteilungen der Architektur, jede für sich auf einen bestimmten Grundton abgestimmt, alle unter sich in vollem Gleichgewicht.

Treu dem vornehmsten Grundsatz kraftvoller Farbengebung baute der Glasmaler seine gemalten Architekturen keineswegs in natürlichen Tönen, sondern er verwandte neben dem Gelb und Weiß, die als Ersatz für Gold und Silber galten, und das eigentliche Gerüst stellten, an Nischen, Dächern, Giebeln, Blenden, Säulenfüßen und sonstigen Einzelheiten verschiedenartige Farbengläser.

Anders ist die Wirkung bei den Hochfenstern des Domchores. Die blauen und roten Hintergründe treten augenfällig in die Erscheinung; auch das Gelb und das Weiß der Architektur setzen schärfer ab; daß die Gewandflächen größere Farbenausdehnung aufweisen, war eben ein Gebot des optischen Maßstabes, der bei dem hohen Standort die Berücksichtigung der Entfernung verlangte. Daher hat die Farbengebung etwas Festes, Bestimmtes bei meisterhafter Abmessung der Verhältnisse und vorsichtiger Abwägung der Kraft und des Helligkeitsgrades.

Gleichmäßiges Verschieben der einfarbigen Gründe bot ein beliebtes Mittel zu wirksamer Abwechslung. Vertauschen der Farbengruppen an gleichartigen Formen in den Architekturen, Bildgründen und Teppichen waren geläufige Maßnahmen, um mühelos überraschende Wirkungen zu erzielen. Um Einseitigkeit zu verhüten, ließ man allenfalls schräg gegenüberstehende Fenster übereinstimmen oder man wechselte in zwei Grundformen der Anlage.

In der Frühgotik versuchte sich der Glasmaler recht geschickt in wirkungsvollen Gegensätzen der Farben, wobei an die Abwägung und Verteilung höhere Anforderungen gestellt wurden, vor allem größere Sorgfalt auf die Auswahl der Gläser gelegt werden mußte. Ungünstige, stark vorspringende Farben mußten möglichst eingeschränkt oder gänzlich ausgeschaltet werden.

Breitere Farbenflächen mußten miteinander ausgeglichen und zu ruhigem Einklang verbunden werden, wobei Umschläge, Borten und Zierrate gute Dienste leisteten. Meist wurden Weiß und Gelb vermittelnd eingeschoben.

Die geringe Modellierung erforderte wenig Überzug, daher günstig für die kräftigen Farbengläser, die dadurch ungebrochene Leuchtkraft bewahrten.

Die allenthalben urteilslos nachgeschriebenen Aufstellungen über die verschiedene Lichtstrahlung der Farbengläser glaube ich an anderer Stelle[1] nach genauer Beobachtung und eigens angestellten Versuchen, soweit es sich um brauchbares Glas handelt, auf ihren wahren Wert zurückgeführt zu haben. Den Alten ist es niemals eingefallen, einerseits „überstrahlende" Farben durch Bemalung einzudämmen und andere zu verstärken; der einzige Zweck der Bemalung war die Verzierung, die Belebung der Flächen. Die den alten Künstlern zugedachten Regeln versagen bei verfehlter Auswahl und Zusammenstellung der Gläser, wie man sich an zahlreichen französischen Glasgemälden mit ihrem kalten, violetten Ton überzeugen mag.

[1] H. Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei. Köln 1898. S. 126 u. f.

Von einer Anpassung der Farben an den geistigen oder seelischen Inhalt des Vorganges läßt sich keine Spur entdecken. Ebensowenig ist eine Farbensymbolik nachweisbar, vielleicht vereinzelt an dem sonst roh gezimmerten Kreuzesstamm, der zuweilen grün als Lebensbaum dargestellt wird, so in St. Kunibert, auf Stolzenfels, in der Sakristei von St. Patroklus zu Soest, im Kunstgewerbemuseum zu Köln (an zwei Glasgemälden), in Westhofen im Elsaß, in Lübeck, auf einer Wimpfener Scheibe, in der ehemaligen Deutschordenskirche zu Graz. In der Regel aber ist das Kreuz gelb, ausnahmsweise rot in Coisdorf und auf einem Feld zu Schloß Erbach im Odenwald.

Der Gedanke, daß die leuchtende Glut der Glasmalereien die lichte Reinheit und klare Tiefe der Farbengebung bei der Kölner Tafelmalerei bis zur Wende des 14. Jahrhunderts verursacht, mindestens aber mitbestimmt haben könnte, ist nicht ganz von der Hand zu weisen. Die Versuchung lag nahe, den frischen Farbenzauber der durchleuchteten farbensatten Mosaiken anzustreben, aber das Ziel war eben technisch unerreichbar, so daß eine höhere Farbenstimmung der Tafelgemälde aus diesem Grunde zwecklos gewesen wäre.

Der überwältigende Zauber des glitzernden Farbenspiels läßt für den farbenempfindlichen Beschauer das Eindringen in Einzelheiten gar nicht recht aufkommen. Erfreut doch der Eindruck der lichtsprühenden Mosaiken mit seinem zauberischen Schmelz das Auge schon aus beträchtlicher Ferne, ehe überhaupt Einteilung und Anordnung, geschweige denn kleinere Formen erkennbar sind. Erst beim Nähertreten trennen sich die Farbengruppen, gliedert sich die Fläche, löst sich die Zeichnung los, bis endlich der Gedanke des Bildes durchdringt. Aber zunächst vermittelt das Auge ohne jedwede Verstandestätigkeit dem empfindenden Gemüt die Reize des schillernden Farbenspieles, das alles andere übertönt gleich der Gewalt der Töne und des mehrstimmigen Gesanges; zeichnerische Mängel werden übersehen oder vergessen.

Mag auch die Farbenfülle manchmal übertrieben erscheinen, ja vereinzelt bedenklich an aufdringliche Buntheit streifen, so wird das Glasgemälde durch die versöhnende Alterskruste, durch die Patina zu einer maßvoll abgestimmten Wirkung gemildert.

Die Zeichnung in der älteren Glasmalerei.

Die zufällige Gestaltung des Glasmalereistiles, dem eine gewisse Gebundenheit teils infolge der Technik, teils infolge der Raumbeschränkung nicht gänzlich abzusprechen ist, paßte vollständig zum Christentum, dessen Kirche sich in Gebräuchen, Gesängen und Gebeten, in Sprache und Musik, in Gewändern und Geräten feststehende Ausdrucksformen gebildet hatte. Die christliche Auffassung, bestärkt durch kirchliche Vorschriften, — ich erinnere an das Konzil zu Nicäa vom Jahre 787[1] —, verlangte feierliche Ruhe, gepaart mit würdigem Ernst. Das überlieferte Gepräge, das sich im Laufe der Zeit erst allmählich änderte, brachte in der bildenden Kunst eine gewisse Übereinstimmung, die im Morgenlande sklavisch beibehalten wurde, indes die abendländischen Meister sich freieren Vortrag erlaubten nach der mit einem Spruch aus Horaz bekräftigten Bemerkung des Guilelmus Durandus[2], daß die verschiedenen Vorgänge der Heiligen Schrift nach dem Belieben der Maler vorgeführt wurden, denn diesen und den Dichtern sei allzeit eine gewisse Bewegungsfreiheit zugebilligt worden. Nur für die Gestalten des Heilandes, der hl. Maria und der Hauptheiligen hatten sich unveränderliche,

[1] Non est imaginum structura pictorum inventio, sed ecclesiae catholicae probata legislatio et traditio. Atqui consilium et traditio ista non est pictoris (ejus enim sola ars est), rerum ordinatio et dispositio patrum nostrorum.

[2] In seinem 1286 verfaßten Rationale divinorum officiorum I. c. 3, n. 22: „Diversae historiae tam novi quam veteris testamenti pro voluntate pictorum depinguntur; nam pictoribus atque poëtis quaelibet audendi semper fuit aequa potestas."

dem Volke geläufige Vorbilder herausgebildet; ebenso hielt man bei der Darstellung der Hauptbegebenheiten an überlieferten Vorwürfen fest.

Eine Art Schrift, sprechende Schriftzeichen, nennt Essenwein[1] die Bilder der Alten, die unter Verzicht auf lebenswahre Schilderung lediglich die Vorgänge in die Erinnerung rufen sollen. Nur in sinnbildlicher Auslegung ließen sich die Darstellungen der Heiligen vernünftig begründen. Im Hinblick auf die ägyptische Kunstweise glaubt er für das zähe Festhalten an den hergebrachten Formen weniger den Mangel an „Können" als vielmehr an „Wollen" verantwortlich machen zu dürfen. Diese Ansicht dürfte als nachträgliche Erklärung, die freilich der Wirklichkeit nicht entspricht, manchen Gegner der strengen Stilisierung aussöhnen, besonders in Rücksicht auf die doch allgemein anerkannten Formen der Heraldik, der figuralen Ornamentik und sonstiger gebundener Ausdrucksweisen, die von der Neuzeit als etwas ganz Selbstverständliches hingenommen werden.

In der allgemeinen Anordnung, in der Gliederung des Raumes, in der Abwägung der gegenseitigen Verhältnisse zwischen figürlichem und ornamentalem Schmuck waren die alten Meister groß, immerhin folgen sie auch hier, ungeachtet großer Mannigfaltigkeit, überlieferten Regeln, bestimmten Grundformen. Bis zu einem gewissen Grade konventionell war, wenn auch ungewollt, die Zeichnung. Da der alten Kunst die Fähigkeit der Naturnachahmung abging, war auch die Glasmalerei des frühen Mittelalters auf die damaligen Ausdrucksmittel angewiesen. So entstand, um es nach unserem heutigen, künstlerisch vorgeschrittenen Begriffsvermögen auszudrücken, eine einfache Bildersprache, verständlich genug, die Begebenheiten in fester, gebundener, gewissermaßen lehrhafter Form, also mehr sinnbildlich, zu erzählen. Es blieb der Einbildungskraft des Beschauers überlassen, die gegebene Andeutung sich im Geiste zu ergänzen und zu vervollständigen, während unsere lebenswahren Bilder weitere Ausmalung nicht gestatten. Jene erwecken in gedrängter Übersicht die Erinnerung an den dargestellten Gegenstand, wie sie in übertragenem Sinne in einer Inschrift zum Ausdruck kommt, die Doberan's Cistercienser an einem Kreuz angebracht hatten, nämlich: „Non istum Christum sed Christum crede per istum".

Die übrigens durch manche naive Vorführungen widerlegte Unterschiebung, daß der fromme Sinn der alten Meister, „gerade weil er die Dinge im Zusammenhange mit Gott aufzufassen bemüht war, sich nicht in den Zufälligkeiten der Natur verlieren durfte",[2] scheint doch gezwungen. Die höheren, übernatürlichen Empfindungen wurden gar oft durch recht kindliche, recht weltliche Mittel zum Ausdruck gebracht.

Diese Auffassung paßt eher für den byzantinischen Stil, wo die Kunst, damals in ihrer Vollendung, durch ihre innere Größe, ihre gewaltige Kraft alles beherrschend, sich unveränderliche Vorbilder für den Heiland und für die Heiligen geschaffen hatte, bei denen wirklich das Irdische durch eine mehr sinnbildliche Ausdrucksform verdrängt war. In der abendländischen Kunst dagegen machte sich eine fortschreitende Wandlung bemerkbar.

Als andere Lösung der Frage bezüglich der für die Glasmalerei richtigen Formensprache beliebt man den Alten bewußtes Streben nach teppichartiger Wirkung, daher wohlüberlegte, flächenhafte Behandlung zu unterstellen. Dahin zielende Schlagwörter sind billig. Anstatt die ausschlaggebenden Merkmale alter Glasmosaiken klarzustellen, sind solche bequeme, ernster Aufklärung ausweichende Redensarten nur geeignet, die Verwirrung zu vermehren. Die Alten wollten zweifelsohne lebenswahre Bilder schaffen; schon früh offenbaren einzelne Köpfe überraschende Naturbeachtung. Wenn man den Glasmalern bewußte Absicht der Flachmalerei zuerkennt, dann setzt man bei ihnen allein eine Vertrautheit mit zeichnerischen Gesetzen voraus, die dem Mittelalter durchaus fremd waren, dann wäre es lebhaft zu bedauern, daß sie diese für ihr Fach unbrauchbare Fähigkeit den übrigen Darstellern der Kunst vorenthalten haben.

Wenn überdies Viollet-le-Duc[3] versichert, daß bereits in der Mitte des 13. Jahrhunderts alte Glasmaler gegen das dekorative Gefühl gefehlt und nach dramatischer Wiedergabe gestrebt hätten, wenn man[4] an den Prachtleistungen von Königsfelden rügt, daß der Teppichstil nicht mehr in der früheren Reinheit und Gleichmäßigkeit festgehalten sei, dann darf man als Kundiger ratlos fragen, wann denn eigentlich die richtigen „teppichartigen Glaswirkereien" hergestellt wurden.

[1] A. Essenwein: Die innere Ausschmückung der Kirche Groß-St.-Martin in Köln. Organ für christliche Kunst, XV, S. 209 u. 219; auch in seinem Werk über St. Gereon.

[2] Organ für christliche Kunst. Jahrgang XVI. Seite 48.

[3] Viollet-le-Duc, a. a. O. S. 423.

[4] A. Woltmann und K. Woermann, Geschichte der Malerei. Leipzig 1879 I. B. S. 380.

Obschon nun die alten Glasmaler sich über den Begriff sinnbildlicher Flächenbelebung keine Rechenschaft ablegen konnten, haben sie gleichwohl das Richtige getroffen. Ihr mangelhaftes Können, das sie vor Künstelei behütete, die grobe Linienführung, die kräftige Formengebung, die derbe Behandlungsweise erhöhten die Fernwirkung. Dazu kam, daß die alten Meister ein sicheres Gefühl für passende, abwechslungsreiche Raumgliederung und Raumfüllung besaßen. Beim Glasgemälde wirkt vor allem die durchgreifende Gliederung der Fensterfläche und die gefällige Anordnung des Inhaltes.

Der Streit der Meinungen über das, was die Alten zeichnerisch gewollt haben, die Zweifel, die noch immer über ihre Absichten obwalten, finden ihre Erledigung durch die unzweideutigen Äußerungen der jeweiligen Zeitgenossen. Vorab sollte der kirchliche Schmuck allzeit der Erhabenheit des Ortes angemessen sein. Wenn der königliche Prophet David sich im 25. Psalm der Ausschmückung des Tempels rühmt, so wird man in Rücksicht auf das jüdische Verbot keine Bilder annehmen dürfen. Dem Christentum aber war es vorbehalten, die Malerei wieder zu vergeistigen, indem es sich trotz dem anfänglichen Tiefstande des Könnens den inneren Gedanken der bildlichen Darstellungen nutzbar machte. Die sinnbildlichen Malereien, mit denen die ersten Christen die Wände ihrer verborgenen Grabstätten schmückten, wuchsen sich zu herrlicher Blüte aus, zunächst in der Mosaik- und Wandmalerei, denen sich dann, nachweislich spätestens im 10. Jahrhundert, die Glasmalerei anschloß um mit ihrer farbenglühenden Kunst den geistigen Inhalt der Heiligen Schrift den Gläubigen besonders eindringlich ans Herz zu legen.

Die wenigen Worte, mit denen Papst Sixtus III. im Jahre 433 die Mosaiken von S. Maria Maggiore in Rom „dem Volke Gottes" widmete, finden ihre Erklärung durch den hl. Paulinus von Nola (um 410—433) und durch Gregor den Großen[1] († 604).

Schon vor ihnen belehrt uns Gregor von Nyssa († nach 394): „Pictura solet tacens in pariete loqui et maxime prodesse." Dieser Ausspruch des Kirchenvaters bestätigt ausdrücklich den Zweck der Malerei, die Unterweisung und Erbauung der Gläubigen. Die Synode von Arras[2] (1025) empfiehlt den Bildschmuck der Kirchen, damit die des Lesens Unkundigen das, was sie geschrieben nicht verstehen können, durch die Bilder in sich aufnähmen. In der Tat, das Bild vermag die Seele mehr, vor allem unmittelbar zu bewegen, „daher erweisen wir auch in der Kirche den Büchern nicht so viel Ehre wie den Bildern", erklärt uns Durandus, der Bischof von Mende, der zumal den Glasgemälden eine hohe Bedeutung beilegt.[3]

Die hehre Aufgabe der Erziehung und Belehrung, der Erhebung und Erbauung preist an der Malerei unser Theophilus in der Vorrede zum dritten Buche seiner Schedula diversarum artium: „Die gläubige Seele wird beim Anblick des im Bilde dargestellten Leidens unseres Herrn erschüttert; betrachtet sie die körperlichen Martern der Heiligen und ihren Lohn im ewigen Leben, dann ergreift sie einen besseren Lebenswandel; erschaut sie die zahlreichen Freuden des Himmels und die Qualen des höllischen Feuers, dann wird sie mit Mut erfüllt durch das Vertrauen auf ihre guten Werke, von Furcht ergriffen beim Nachdenken über ihre Sünden."[4]

Klar spricht sich der vor 1153 verstorbene, im südöstlichen Bayern beheimatete Honorius Augustodunensis, Honorius von Autun aus, indem er die Gründe für die Malerei anführt, als deren ersten er die Belehrung, als zweiten die Ausschmückung, als dritten die Erinnerung an die Vorfahren angibt.[5]

[1] „Quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus", schrieb Gregorius an Serenus, den Bischof von Marseille; Epist. lib. IX. ind. IV. cp. 9; T. IV. p. 399 ed. Antwerp. — „Dum nobis ipsa pictura quasi scriptura ad memoriam filii dei reducit, animum nostrum aut de resurrectione laetificat, aut de passione demulcet;" lib. VII. ind. II. cp. 54; p. 271. — „Frangi vero non debuit, quod non ad adorandum in ecclesiis, sed ad instruendas solummodo mentes fuit nescientium collocatum;" p. 349. Und in einem weiteren Briefe liest man: Pictura in ecclesiis adhibetur, ut hi, qui literas nesciunt, saltem in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valent.

[2] Illiterati, quod per scripturam non possunt intueri, hoc per quaedam picturae lincamenta contemplantur.

[3] Guilelmus Durandus (um 1286) Rationale divin. offic. § 4. — Ferner: Picturae et ornamenta in ecclesia sunt laicorum lectiones et scripturae. — Fenestrae ecclesiae vitreae sunt scripturae divinae . . . . quae claritatem veri solis, i. e. Dei, in ecclesiam, i. e. in corda fidelium transmittunt inhabitantes illuminant; lib. I. cap. I. 24.

[4] „Quod si forte Dominicae Passionis effigiem liniamentis expressam conspicatur fidelis anima, compungitur, si quanta sancti pertulerint in suis corporibus cruciamina, quantaque vitae aeternae perceperint praemia conspicit, vitae melioris observantiam arripit; si quanta sunt in coelis gaudia, quantaque in tartareis flammis cruciamenta intuetur, spe de suis bonis actibus animatur, et de peccatorum suorum consideratione formidine concutitur."

[5] „Gemma animae" 1,132, Migne, Patrol. lat. B. 172, 586. „Ob tres autem causas fit pictura: primo, quia est laicorum literatura, secundo ut domus tali decore ornetur; tertio, ut priorum vita in memoria revocetur."

„Man sol vns an dem liehte kristen gelovben kvnden und kristes nennet", singt Albrecht von Scharfenberg im jüngeren Titurel[1], also auch hier um 1250 die Anschauung, Christenglauben und Christenamt, Christenpflicht aus der Malerei zu erlernen.

Die belehrende Absicht wird an den um 1275 vollendeten Glasmalereien des bayerischen Klosters Nieder-Alteich ausdrücklich hervorgehoben[2]. Die Maler von Siena[3] rühmen sich in den Satzungen ihrer Zunft zum Jahre 1355, daß sie von Gottes Gnaden berufen seien, den Ungelehrten die Glaubenswunder zu offenbaren.

Innig vertraut mit den Lehren des Christentums, das fromme Gemüt bewegt von der Geschichte des Leidens, hatten unsere Vorfahren volles Verständnis für die schlichte Bilderschrift. War ihnen doch der geistige Inhalt, der Leitgedanke die Hauptsache, die sinnlich wahrnehmbare Form nur Mittel zum Zweck. So mahnt Tauber, zur Erbauung häufig „die schöne Bild anzuschauen". Gemälde sind die Bücher der Laien, wiederholt Abt Ulrich von Lilienfeld (1345—1351) in seiner Concordantia oder Summa caritatis, dem Einklang oder Inbegriff des göttlichen Liebeswerks. Kurz, durch alle Jahrhunderte zieht sich die Auffassung, daß die Bilder die Schrift des Volkes bedeuten, daß sie das gesprochene Wort der Kanzelredner wirksam unterstützen sollen.

Immer wieder wird der belehrende Zweck der Malerei betont. Von dem 1427 verstorbenen Abt Petrus des Klosters Metten berichtet die Chronik[4], daß er die überaus geistvoll gemalten und sehr beredten Fenster habe anfertigen lassen.

Aus einem um 1700 in der Diözese Cambrai benutzten Katechismus erwähnt Cahier[5] die Antwort auf die Frage, an was man beim Rosenkranzgebet während der Messe denke, nämlich an eine Handlung des Heilandes oder seiner heiligen Mutter oder an irgendein Bild, das man vor sich auf dem Altar, an den Wänden, in den Glasgemälden oder im Buch sähe.

In St. Nizier zu Troyes[6] las man bis 1737 in den Glasmalereien über dem Hauptportal, daß sie angefertigt seien, um als Katechismus und zur Belehrung des Volkes zu dienen.

Damit dürfte die so oft aufgeworfene Frage, was das Mittelalter mit der Malerei bezweckt habe, hinreichend beantwortet sein.

[1] Der jüngere Titurel, Ausgabe Hahn. 1842. S. 38.

[2] Kuen, Scriptores monast. T. II, S. 87 Habentur ibi in ambitu ornatissimo spatiosissimoque incomparabiles fenestrae, quae ex historia et theologia, astronomiam universam, physicen, musicam, atque alias plures philosophicas disciplinas profitentur, et lectori praeclare ob oculos ponunt, ita interim ingeniosissimis picturis illustratae, ut invitent spectatorem plurimum, nec patiantur eum nisi cum plurimo lectionis fructu discedere.

[3] Gaëtano Milanesi, Documenti per la storia dell'arte senese. 1854. B. I. S. 1.

[4] Kuen. Scriptores monast. II, S. 84: fecit fieri fenestras illas ingeniosissime picturatas et loquacissimas.

[5] Cahier & Martin, Vitraux de Bourges. Préface, p. II. Dieser Katechismus soll nach 1782 in den Diözesen Lüttich, Cambrai und Namur in Gebrauch gewesen sein.

[6] E. H. Langlois, Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre u. s. w. Rouen 1832. S. 13.

Zusammenfassender Rückblick auf die rheinischen Denkmäler.

Für das 11. und 12. Jahrhundert fehlen Denkmäler rheinischer Glasmalkunst. Die Erstlingswerke vom 11. bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts werden, dem bildnerischen Können jener Zeit entsprechend, unbeholfen gewesen sein, oft fehlerhaft, bisweilen roh und formlos. Plump und linkisch gezeichnete Gestalten von körperloser Flachheit, in steifer, strenggliedriger Haltung, einförmige Köpfe von starrem Gesichtsausdruck, große, weit aufgerissene Augen, später mit seitwärts in die Ecken gerückten Pupillen, die sich stellenweise durch das 14. Jahrhundert hindurch halten, bilden die Regel. An die dünnen, vielfach rechtwinkelig abgebogenen Gelenke der weich geschwungenen, scheinbar knochenlosen, mageren Arme setzen unförmliche Hände an, eine Verbildung, die sich bei Einführung gotischer Formen wiederholt. Die Spitzen der nach unten hängenden Füße sind gewöhnlich nach auswärts gerichtet. Die gegenseitigen Verhältnisse des Körpers sind bei den Durchschnittswerken verschoben. Die den Gliedmaßen bald eng anliegenden, bald die Gestalt sackartig umhüllenden Gewänder verdecken manch unglückliche Verdrehung und Entstellung, wobei die Grundzüge des schwerfälligen Faltenwurfs gleichartig wiederkehren. Von einer Kenntlichmachung bestimmter Persönlichkeiten, von irgendwelcher Berücksichtigung hervorstechender Eigentümlichkeiten findet man kaum eine Spur, — obschon der Glasmaler beispielsweise an den Augsburger Standfiguren Abwechslung in die Köpfe zu bringen gesucht hat; man vergleiche nur die verschiedene Bildung der Augen bei Moses, David und Daniel, — manchmal eine verkümmerte Nachahmung römischer Vorbilder, meist jedoch ohne Verständnis, ohne künstlerische Gestaltungskraft.

Daher ist auch die spärliche Schattenangabe auf das zur Erzielung grober Deutlichkeit Notwendigste beschränkt, ohne Rücksichtnahme auf eine feste Lichtquelle. Körperbau und die Kunst körperlicher Rundung waren und blieben vorderhand dem Zeichner ebenso fremd, wie das Gefühl für Raumtiefe. Die Figuren jener Zeit stehen statt vor- und hintereinander halb übereinander, als ob sie auf einen Plan aufgestellt und dann umgeklappt wären, gewissermaßen eine Vermengung von zweierlei Augenpunkten, des gewöhnlichen und eines erhöhten, wodurch jegliche räumliche Vertiefung ausgeschlossen war.

Augen, Brauen, Nase, Mund und Kinn sind mit nur wenigen Strichen notdürftig angegeben. Glatter oder mit Rankendamast verzierter Grund, in der Frühgotik musivische Teppichmusterung, boten bei der Darstellung der Bildfläche eine zweckdienliche Aushilfe für den Mangel an Perspektive. Sonach bildete die Zeichnung des Figürlichen, für sich betrachtet, wie bei der Malerei überhaupt, die schwache Seite der frühesten Glasmalkunst.

Ich halte es für ausgeschlossen, aus den dürftigen Überresten des 12. Jahrhunderts auch nur wahrscheinliche, geschweige denn allgemein gültige Schlußfolgerungen zu ziehen, aus zweifelhaften Einzelheiten eine stetig fortschreitende, zusammenhängende Entwicklungsreihe herzuleiten. Was will man mit den Augsburger Prophetengestalten, was mit den Evangelisten von Plattling, was aus der Kreuzigung von St. Segolena zu Metz, was aus dem Neuweiler Timotheus machen?

In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts erwachte allmählich, doch über ganz Deutschland ausgebreitet, ein anderer Geist der Auffassung. Der Geschmack, der sich schon an dem festen Ebenmaß der romanischen Bauten hätte bilden können, begann sich zu läutern; ein deutscher Stil hatte sich, freilich auf dem Umweg mehrerer Entwicklungsstufen, durchgerungen.

Dagegen wird der Glasmaler des 13. Jahrhunderts tüchtig in der Erfindung ornamentaler und architektonischer Umrahmungen, meisterhaft in der Gliederung der Fensterfläche, wobei die gleichwertige Behandlung der einzelnen Teile unliebsame Fehler des Figürlichen übersehen läßt.

An den Glasgemälden des Straßburger Münsters hatten die Zeichnungen der Herrat sich Geltung zu verschaffen gewußt; das Urteil Salomons im nördlichen Kreuzschiff, der riesige Christophorus und die vier Märtyrer des südlichen Querhauses verraten schon gleiche Auffassung, so daß es nicht sonderlich überrascht, wenn wir in den beiden Rosen getreue Nachbildungen erkennen. Im Süden Deutschlands hatte die Buchmalerei — ich erwähne nur das Uta-Evangeliar — den Anstoß zur Übersetzung der Zeichnung in die Technik der Glasmalerei gegeben.

Als dann die Gotik, die Weiterbildung romanisch-deutscher Malerei jäh unterbrechend, fast plötzlich, unvermittelt in der Glasmalerei zur Herrschaft gelangte, erscheinen die schlanken, biegsamen Gestalten, die durch ihre geziert-bewegte[1] Stellung die starren Linien ihrer architektonischen Umgebung gefällig ausgleichen sollen. Manchem Meister scheint der Übergang recht schwer gefallen zu sein, denn jene Zeit gebar gänzlich mißlungene Gebilde, wie sie die romanische Glasmalerei niemals gekannt hat. Übrigens hat die romanische Auffassung in den Rheinlanden, wie in Deutschland überhaupt, bis gegen den Schluß des 13. Jahrhunderts in der Glasmalerei vorgehalten. Man vergleiche die Köpfe aus Kappenberg, St. Kunibert, Heimersheim und Peterslahr, und man findet schon gewisse Unterschiede, die noch stärker hervortreten bei den Köpfen der Frühgotik in Kreuzau, Nürnberg, Köln (St. Gereon) und Kappenberg. Nachdem die gotische Darstellungsart die veralteten Formen allgemein abgelöst und frische Kräfte in ihren Dienst gestellt hatte, da entstanden die besseren Schöpfungen auf unserem Gebiete. Man beobachtet sorgfältigere Ausarbeitung, dabei schüchterne Versuche körperlicher Rundung. Im Verlauf des 14. Jahrhunderts mehren sich die zeichnerischen Fortschritte; man lernt allmählich die Technik körperhafter Schattierung, indem man die Schraffierung in ihren gleichlaufenden oder sich kreuzenden Strichlagen später durch gleichmäßig vertriebene oder körnige Schwarzlottönung unterstützte; stets aber bleibt die Eigenfarbe des Glases erkennbar.

Die Zeichnung bleibt fest umgrenzt, der Aufbau der Gruppen deutlich und klar, die Anordnung übersichtlich, kurz, die schlichte, gediegene Technik, eine großzügige Behandlung, wie sie die monumentale Kunst verlangt, wird unverändert beibehalten.

Der mangelhaften Auffassung des äußeren Menschen steht ein auffallendes Verständnis für die seelischen Vorgänge gegenüber, so daß man im wahren Sinne des Wortes von einer Inhaltskunst sprechen könnte. Der Geist des Malers, nach oben gerichtet, versuchte, ich unterstreiche dieses Wort, seelenvollen Gefühlsausdruck in seine Menschen zu legen. Durch lebhafte, öfters heftige, sogar ungeschickte Geberdensprache, durch ausdrucksvolle, häufig übertriebene Bewegungen glaubte er Stimmung und Handlung verständlich zu machen, wobei ihn freilich die eng gezogenen Grenzen des Könnens zwangen, sich beim Vortrag in weiser Bescheidenheit auf das Wesentliche des Herganges zu beschränken. Nebensächliches Beiwerk, Gebäude, Innenräume, und, wenn sich der Vorgang im Freien abspielt, die Landschaft mit Bäumen, Wolken, Wasser und Buschwerk wurden unter Verzicht auf räumliche Wirkung in feststehender Weise, meist in verschobenem Maßstab, eben angedeutet.

Der erste Zeitabschnitt der rheinischen Glasmalerei weist in ihrem Werdegang wohl kaum einen Unterschied gegenüber dem übrigen Deutschland auf. Ihre Vorgeschichte, ihre Entstehungszeit ist dunkel und wird ungeachtet aller Anstrengungen unaufgeklärt bleiben. Jedenfalls liegt ihr Ursprung weit höher hinauf als bis zu dem Zeitpunkt, der die ältesten erhaltenen Denkmäler entstehen ließ, denn die Vollendung, die uns an diesen entgegentritt, setzt ein gewisses Formenverständnis, eine längere fachmännische Übung voraus. Nur eines wissen wir von dem Entwicklungsgang, nämlich, daß die Glasmalkunst sich überraschend schnell über die deutschen Lande ausdehnte, daß schon zur romanischen Zeit selbst einsame, verlassene Dorfkirchlein mit ihren Werken bedacht wurden, wahrlich ein zuverlässiges Zeugnis für die außerordentliche Verbreitung.

Welcher Art die durchsichtigen Mosaiken der fernen Frühzeit vor und bald nach der Jahrtausendwende gewesen, wird uns niemand offenbaren. Etwaige figürliche Darstellungen werden zweifelsohne ähnliche Linienführung gezeigt haben wie die gleichzeitigen Bilder der Wand- und Buchmalerei, wobei die gezackten, unruhigen Umrisse der Gewandung, wie sie stellenweise der Malerei eigen waren, sich für den Glasmaler von selbst durch die in Stoff und Bearbeitung wurzelnde Beschränkung verboten.

Die schnelle Ausbreitung des Benediktinerordens, der rege Verkehr zwischen den Klöstern des hl. Benedikt und der Cistercienser machten die fast plötzliche Verallgemeinerung, die Auffassung der

[1] Angesichts der um die letzte Jahrhundertwende eingerissenen greisenhaften Körperhaltung und der krampfhaft gezwungenen, eckigen Bewegungen erscheint die aufgeworfene Frage, ob manche gotische Stellungen vielleicht Zufallserscheinungen einer vorübergehenden Zeitrechnung gewesen sein könnten, nicht selten mit Rücksicht auf die Tracht, nicht mehr so ungereimt. Vgl. Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei, Seite 144: Calques des vitraux peints de la cathédrale du Mans par M. Eugene Hucher. Paris, Le Mans, 1864 S. 3. „A une époque où le costume différait entièrement du nôtre, le corps avait pris des allures, les membres des habitudes toutes différentes de celles de l'époque actuelle; et ce que l'on prend presque toujours pour des restes de barbarie dans les vitraux du XIII. siècle provient uniquement de la nécessité où sont les personnages du temps de plier leur corps à l'empire d'une mode que nous ne comprenons pas. N'a-t-on jamais été frappé, par exemple, de l'élévation du coude et de la torsion du poignet dans les figures du XIII siècle? Mais il est évident que ce mouvement exagéré est commandé par l'usage constant, à cette époque, d'un manteau qui couvrait à peine les épaules et que les bras retenaient difficilement."

Klosterkünstler eine gewisse Gleichartigkeit der neuen Kunstübung und ihrer Schöpfungen stellenweise erklärlich. Als Theophilus seine Schedula diversarum artium schrieb, da war die Glasmalkunst längst allenthalben auf einem hohen Grad zeichnerischer und technischer Fertigkeit angelangt. Ob der fromme Mönch, der älteste Kunstschriftsteller über Glasmalerei, den man wegen der Übereinstimmung seiner Belehrungen mit erhaltenen Denkmälern der Goldschmiedekunst für den um 1100 tätig gewesenen Rogerus von Helmershausen hält, seine künstlerische Ausbildung dem Rheinlande, und zwar einer mit Wahrscheinlichkeit angenommenen Klosterschule zu Essen, verdankt, wie neuerdings behauptet wird, ist keineswegs erweislich. Dagegen war der sachliche Inhalt seines Lehrbuches über die Künste damals in den Rheinlanden nicht nur vollständig bekannt, sondern jedwede in der Schedula empfundene Kunstübung wurde fleißig gepflegt.

Gleich schwierig ist im allgemeinen ohne urkundlichen Nachweis bezüglich der Heimstätte alter Werke eine Entscheidung zu treffen, ob sie hinter Klostermauern von Brüdern oder von wandernden Gesellen oder in der Werkstätte des zünftigen Meisters oder in der Bauhütte der Dome entstanden sind.

Für Köln und seine Denkmäler dürfen wir heimische Werkstätten annehmen, und zwar Werkstätten, die auch in die Ferne lieferten.

Glasmalereiwerkstätten an kleineren Orten würden schnell abgewirtschaftet haben; nach Erledigung des Auftrages waren sie eben fertig; unmöglich konnten sie immer wieder den nicht ganz einfachen Betrieb verlegen, ein Verfahren, vor dem übrigens der Meister Antonio von Pisa seinen Schüler ausdrücklich warnt.

Das Können einzelner Meister und Werkstuben erstarkte immer mehr; man strebte, natürlich mit verschiedenem Erfolg, nach demselben Ziel deutlichen, verständlichen Vortrags.

Eine ansehnliche Zahl alter Denkmäler romanischen Stiles ist erhalten geblieben, ihre hohe Vollendung in den einzelnen Entwicklungsstufen ein vollgültiger Beweis für langjährige, erfolgreiche Übung; und welche Vielseitigkeit tritt allein in jenen geretteten Schätzen zu Tage. Danach kann man ermessen, wieviel die alte rheinische Glasmalkunst, insbesondere der Kölner Kloster- und Werkstättenbetrieb überhaupt geleistet haben mag. Ihre Meister sind leider unbekannt. In Anbetracht der Unklarheit, die bezüglich der Malerei des 13. und 14. Jahrhunderts herrscht, darf es nicht sonderlich überraschen, wenn man in der Glasmalerei, bei der die Spuren einer festumschriebenen Persönlichkeit noch gründlicher verwischt sind, als in der Tafelmalerei, nicht nur vorläufig, sondern endgültig auf die Lichtung des Dunkels verzichtet. Ich wenigstens halte es für sehr bedenklich, ohne urkundliche oder sonstige einwandfreie Unterlagen, einzig und allein auf dem unsicheren Grund zweifelhafter Vermutungen nachträglich einen möglichen Zusammenhang aufzubauen, der sich für Unkundige nach und nach zu vermeintlicher Gewißheit verdichtet.

Die schweren Bleie, die selbst die Umrißzeichnung übernahmen, verlangten markige Pinselführung. Die etwas derbe Art der Verarbeitung, die sich mit der kernigen Zeichnung gar wohl vertrug, gab dem an und für sich körperhaften Glase einen erhöhten Schein von Stärke und Widerstandsfähigkeit, damit der Glaswand die wünschenswerte, raumabschließende Wirkung. Die steifen Gestalten passen eben merkwürdig gut zum Wesen der Glasmalerei, die in Wirklichkeit Glasarbeit ist, weil sie sich innerhalb der natürlichen, durch den Werkstoff gesteckten Grenzen bewegt und so das Haupterfordernis der Stilisierung erfüllt, indem sie die innere Wahrheit, die Stoffgerechtigkeit wahrt. Das Glas, seine musivische Verarbeitung, das Bleigefüge, alles muß sich dem Auge aufdrängen. Bei den alten Malereien mit Glas begegnen sich Zeichnung, Technik und Urstoff unbeschadet größter Mannigfaltigkeit in überraschend wirkungsvoller Einheit. Gerade aus dieser heraus und aus der Bestimmung der Glasgemälde hat sich ihr eigener Stil, ihr eigentümliches Gepräge entwickelt. Abhold kleinlicher Künstelei behütete das gesunde Empfinden die Glasmaler vor der Verleugnung der natürlichen Grundsätze. Ihre richtige Auffassung empfand die bis heute stellenweise als vermeintliche Fehler betrachteten, unvermeidlichen Eigenschaften des Glases nicht als Übelstände, die sie ängstlich zu umgehen oder zu verhüllen hätten trachten müssen. Der äußere Schein sollte und mußte dem wirklichen Sein entsprechen. Gleich dem kräftigen Gewebe bei den Gobelins, wie bei den Mosaiken die Fugen, so soll im Glasgemälde die Glasarbeit deutlich zutage treten.

Diese Grundwahrheit vorausgesetzt, kann jede Stilart befriedigende Glasgemälde hervorbringen; dafür werden die rheinischen Denkmäler bis ins 16. Jahrhundert hinein mustergültige Beispiele bringen. Nur darf der Zeichner sich nicht in allzu feine Linienführung verirren. Wenn nicht die übrigen Zweige der bildenden Kunst die gleiche Schwerfälligkeit, die nämliche Starrheit aufwiesen, ja stellenweise von der romanischen und frühgotischen Glasmalerei übertroffen würden, könnte man nach dem Vorgehen mancher Kunstschriftsteller die Unbeholfenheit der Zeichnung mit der Sprödigkeit des

Werkstoffes, mit der Schwierigkeit seiner Verarbeitung entschuldigen, aber „proba est materia, si probum adhibeas artificem[1]", der Werkstoff hat sich noch immer bewährt, wenn man nur einen bewährten Künstler daran setzt. Mit dieser, ein halbes Jahrtausend später von Erasmus von Rotterdam ausgesprochenen Wahrheit fällt eine Begründung der Flachmalerei.

Doch nicht nur durch breiten Auftrag der scharf abgegrenzten Zeichnung, sondern nicht minder durch deutlichen Aufbau der Gruppen in denkbar einfachster Anordnung machten die alten Glasmaler es möglich, daß, namentlich in den kleinen Bildermedaillons, die Vorgänge sich frei vom Bildgrund abheben und verhältnismäßig weithin erkennbar bleiben. Scheinbare Übertreibungen in den Bewegungen und in der Haltung der Personen, bei denen Schulter-, Ellenbogen- und Handgelenke tätig sind, dienten größerer Verständlichkeit und erhöhten die Fernwirkung. Aus dem gleichen Grunde vermieden die Alten sorgfältig dichte, verwirrende Anhäufung von Gestalten; sie suchten dieselben so auseinanderzuhalten, daß möglichst viel Hintergrund vortrat, der die Personen in ihrem vollen Umriß erscheinen ließ. Einzelne Standfiguren tragen in der Körperhaltung ernste Ruhe, vornehme Würde zur Schau. Beide Richtungen sind mustergültig in den Glasgemälden von St. Kunibert vertreten. Bei den gotischen Einzelgestalten ist natürlich der neuen Auffassung Rechnung getragen; aber auch hier herrscht vollkommene Klarheit.

Bei der Bemessung der Größenverhältnisse mußte vor allem ein richtiger Maßstab angelegt werden. In der Regel waren in den hochstehenden Fenstern entsprechend mächtige Figuren angebracht, deren Zeichnung besonderer Kraft bedurfte; ihre glasmalerische Durchführung beschränkte sich auf schwere Innenzeichnung, auf eine Betonung der Grundzüge, deren Einfachheit sich selbst auf die Schattengebung erstreckte. Die kleinen Bildfenster mit ihren zahlreichen Gruppen fanden in den Seitenschiffen und Chorumgängen Unterkunft. Sowohl für die Formendeutlichkeit wie für die Raumwirkung ist das Festhalten bestimmter Maßverhältnisse von ausschlaggebender Bedeutung.

Diesen Grundgesetzen haben die Alten volles Verständnis entgegengebracht; Ausnahmen bestätigen die Richtigkeit der Regel.

Da sich für jeden Stoff aus seinen natürlichen Eigenheiten heraus eine besondere Formengebung herausgebildet hat, sollten auch die Glasmalereien unbekümmert um die Richtung des betreffenden Zeitalters in erster Reihe ihren Materialcharakter wahren. Die beschränkte Darstellungsfähigkeit hat die alten Glasmaler vor jeder Mißachtung oder gar Vergewaltigung der Eigenart des Werkstoffes glücklich behütet; unbewußt, jedenfalls unabsichtlich haben sie sich den durch den Stoff und seine Verarbeitung, ferner durch die Bestimmung der Glasgemälde bedingten Gesetzen unterworfen und jenen eben dadurch ihren bestrickenden Reiz verliehen. Denn Durchsichtigkeit oder fast klare Durchscheinigkeit ist die Eigentümlichkeit der Farbenfenster, ihr höchster Vorzug, der nicht verkümmert werden darf. Der erhöhte Standort und das durchflutende Licht verlangen eine derbe, fast rauhe Behandlung der Fläche, ein Vermeiden jeglicher Ängstlichkeit, sollte nicht die Fernwirkung leiden.

Der Wechselverkehr zwischen den Klöstern allein genügte nicht, die scheinbare Verwandtschaft einzelner Werke zu erklären; ebenso haben byzantinische Erinnerungen und Vorbilder, die ja stellenweise vorgelegen haben mögen, einen Ausgleich bewirkt. Allerdings erleichterte die strenge Gesetzmäßigkeit dem Maler die Überwindung mancher Schwierigkeit, wie denn auch heutzutage vermeintliche Stilisierung über die Unsicherheit und Unzulänglichkeit der Zeichnung hinwegtäuschen muß.

Zunächst ist das künstlerische Empfinden und Verstehen der Alten, sodann das darauf fußende Können und Wollen in Betracht zu ziehen.

Neben der Gemeinsamkeit der Vorlagen ist es an allem die gleichmachende Technik, die den deutschen Glasgemälden der romanischen und auch der frühgotischen Zeit das verwandtschaftliche Gepräge verleiht, darin ist in erster Reihe die große Stilwelle zu suchen, die ganz Deutschland überflutete.

Die Fenstermosaiken sind buchstäblich eine Verkörperung der Malerei: farbige Glasstücke bilden die körperhafte Ausfüllung der Flächen, starke Bleie die dadurch kräftig betonte Umrißzeichnung. Die derbe, feste Strichführung, die nur dürftige Schattengebung, dazu die ausschließliche Anwendung ungebrochener Töne entsprachen in ihrer klaren Deutlichkeit der kindlichen Auffassungsgabe und der künstlerischen Ausdrucksfähigkeit der damaligen Zeit. Für das ungeübte Auge der Alten genügte die mangelhafte Form zum Verständnis; sie waren eben mit der Andeutung des Inhaltes zufrieden.

Die Glasfenster bilden einen zum Bau gehörigen Verschluß der Lichtöffnungen; die in der Mauer vorhandenen Lücken müssen nicht nur zweckentsprechend, sondern auch in ihrem Aussehen möglichst

[1] Erasmi adagiorum chiliades, 1508.

vollwertig ausgefüllt werden. Hierzu ist erforderlich, daß die selbstverständlich hinreichend lichtdurchlässige Füllung sowohl von außen wie von innen den beruhigenden Eindruck genügender Festigkeit und Stärke gewährt. Steinpfosten und Eisenwerk vereinigen sich mit den Windruten und dem engmaschigen Bleinetz zu einer Vergitterung, die sich dem Auge als sicherer Verschluß darbietet. Die derbe Technik, die schwere Verbleiung, die eckige, markige Zeichnung, das mosaikartige Gefüge kleinster Glasstückchen, endlich das Glas selbst verleihen den alten Fenstern jenen Anschein, den das Gefühl verlangt.

Wie die Wandmalerei die Architektur unterstützen, ihre Gliederung hervorheben, die Flächen zieren soll, so hat die Glasmalerei die Aufgabe, passend zum Ganzen, die kahlen Fensterlücken zu füllen.

Innere und äußere Übereinstimmung mit der Umgebung war bei der älteren Glasmalerei, die einen unentbehrlichen Bestandteil des Bauwerks bildete, unabweisbares Erfordernis. Die unmittelbare Zugehörigkeit zum Bau bedingte eine gewisse Derbheit und Kraft, vor allem eine willige Unterordnung unter den Grundgedanken des bauleitenden Meisters, der darin ausklang, dem Innenraum eine abgeschlossene, stimmungsvolle Gestaltung zu verleihen.

Das Streben in den Bauhütten, wo sich die Vielseitigkeit der Meister und Gesellen bei einmütigem Schaffen gegenseitig ergänzte, kannte nur ein Ziel, mit vereinten Kräften das Beste zu erreichen. Der Einfluß des Baumeisters verhütete ein Abweichen des Glasmalers von der allgemein gewiesenen Richtung, in deren Rahmen jeder Kunstzweig, zumal die mit dem Gebäude aufs engste verknüpfte Glasmalerei sich einfügen mußte. Der Meister der Hütte, mit allen in seinen Wirkungskreis hineinragenden Kunstarbeiten vertraut, überwachte die Einheitlichkeit sämtlicher Ausstattungspläne. Derartig glücklichen Wechselbeziehungen, deren Wurzeln wir in den Klosterwerkstätten zu suchen haben, verdanken die Glasgemälde trotz ihrer Einfachheit, vielleicht gerade wegen ihrer Gebundenheit ihre feierliche Größe.

Verlangt schon der Zweck des Glasgemäldes mit zwingender Notwendigkeit eine breite, weit wirkende Anlage, so ward diese Aufgabe noch gefördert durch die Arbeit des Glasmalers, der durch den Werkstoff und dessen Behandlung, durch die Verbleiung, durch das Stein- und Eisenwerk bestimmte Grenzen gezogen waren.

Die durch die Unterteilung der Fenster gegebene Begrenzung und Gliederung des Raumes brachte an sich eine Einschränkung der Bewegungsfreiheit; andererseits zeigte sich gar bald als Frucht gereiften Geschmacks eine sinnige Anordnung, eine geschickte Ausnutzung der gegebenen Flächen. Bei den romanischen und frühgotischen Medaillonfenstern war die Richtschnur von vornherein gezogen. Aber selbst bei Gruppenbildern größeren Maßstabes wußte der Glasmaler die Gestalten trotz der gegenseitigen Beziehung so anzubringen, daß sie von den breiten Pfosten der gotischen Fenster nicht durchschnitten wurden, während er die ornamentalen Einfassungen und die architektonischen Umrahmungen unbekümmert um das Stabwerk durchführte. Die ausgesprochene Trennung der einzelnen Figuren bewirkt Klarheit und Deutlichkeit des Vortrags. Als nachahmenswerte Beispiele dürfen einzelne Fenster des Kölner Domes, vornehmlich der Chorkapellen, gelten.

Rücksichtnahme auf die Eigenschaften des Werkstoffs und auf die Eigentümlichkeit seiner Verarbeitung, auf die Zusammenfügung durch die verbindenden Bleie zwang den Zeichner zu weiteren Zugeständnissen; das umständliche Verfahren des Glassprengens blieb nicht ohne Einfluß auf die Linienführung. Scharf einspringende Ecken wurden tunlichst vermieden. Der infolge der Abrundung überschießende Raum zwischen Zeichnung und Blei an Knickungen, Biegungen und Einschnitten bei Blättern, Händen, Köpfen, Gewändern und Architekturen wurde zur Erzielung der gewünschten Form mit Schwarzlot gedeckt. Bei allzu großer Ausdehnung des letzteren wurde die dunkle Fläche durch kleine Verzierungen aufgelichtet.

Da die alten Glasmaler die schattenverzehrende, zerschmelzende Leuchtkraft des Hinterlichtes aus Erfahrung kannten, sahen sie sich zu kräftiger Linienführung, deren Stärke ohnehin schon durch die Breite der Bleie bedingt war, gezwungen. Bestimmtheit und Deckkraft des Konturs und der Schattenstriche war dringend geboten.

Die Ausführungen Viollet-le-Duc's[1] (IX, 421 und 422) über die Wirkungen des Hinterlichtes haben in vielen Handbüchern unbestrittene Verbreitung gefunden, obschon einzelne Behauptungen als zu weitgehend beanstandet werden müssen. Nur Westlake (I., 61) wagt einen leisen Tadel zugleich mit der Entschuldigung, jene Übertreibungen könnten behufs größerer Verständlichkeit beabsichtigt sein.

[1] Vgl. H. Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei. S. 151 u. 152.

Die angeblich auf weiser Berechnung beruhenden „bewußten" Verzeichnungen der nackten Körperteile einschließlich der Verrenkungen, Verkürzungen und Verlängerungen stellenweise verkrüppelter Gliedmaßen sind gleichzeitige Mängel der übrigen Malerei. Und wenn man aus wohlerwogenen optischen Gründen die Finger übertrieben schmal hielt, dann durfte man sie folgerichtig nicht übermäßig lang zeichnen.

Der als Beispiel vorgeführte Kopf aus der Abteikirche St. Remi zu Reims „von so brutaler Arbeit" kann niemals bei angemessener Entfernung zu der behaupteten Gesichtstäuschung verleiten. Abgesehen von der Unfähigkeit damaliger Glasmaler zu so zarter Modellierung, deren Erzielung sie schon aus Mangel an Begriff gar nicht bezweckt haben konnten, vermag das menschliche Auge solche formvollendete Feinheit auf die genannte Entfernung nicht mehr herauszuerkennen.

Eine maßgebende Beurteilung alter Glasgemälde hat volles Verständnis für die aus dem Werkstoff und seiner Verarbeitung, aus dem Wesen der Bestimmung und dem Zweck der Glasfenster entsprungenen, der Glasmalkunst berechtigten Stilgesetze zur Voraussetzung. Ohne inniges Vertrautsein mit ihrer Formensprache, ohne Empfinden für die Ausdrucksweise der Glasmalerei bleibt das Urteil stets unsicher, daher unvollkommen und unzuverlässig; es kann ihren Werken niemals gerecht werden.

Wir müssen uns deshalb bescheiden, die Kunstdenkmäler zu betrachten, wie sie sind, gleichartige Gruppen als solche zusammenzustellen, Einzelleistungen einer bestimmten Richtung einzureihen und ihre Hauptmerkmale hervorzuheben. Außerdem bleibt uns das Bedauern, daß von einer damals so hochstehenden Kunst das Meiste untergegangen ist.

Für die Rheinlande beginnt die Reihe der erhaltenen Kunstschätze kurz nach 1200. Als Meister Gerlachus seine Glasgemälde malte, da waren die schlimmsten Härten längst ausgeglichen. In ihm tritt uns bereits ein tüchtiger Künstler entgegen, der ansprechende Farbengebung mit geschmackvoller Flächenverzierung zu vereinigen wußte.

Besondere Farbenwahl bekundet der Glasmaler von Peterslahr; unübertrefflich sind die Erzeugnisse jener Werkstätte, die sich in St. Kunibert zu Köln verewigt hat; hier haben verschiedene Hände an der Zeichnung mitgewirkt, während die Farbengebung auf eine gemeinsame Werkstätte hinweist. Vornehme Ruhe, feierliche Größe in Stellung und Haltung, lebendige Schilderung in den erzählenden Gruppenreihen, staunenswerte Mannigfaltigkeit in der Anlage, großartige Farbenstimmung sind die Vorzüge, die jene Meisterwerke auszeichnen.

Kräftige, ungebrochene Farbenwirkung, das ist der Grundzug, der durch die frühen Schöpfungen der Glasmalerei geht, nicht nur der rheinischen oder deutschen, sondern nicht minder der französischen, englischen und später der italienischen; überall und allerwärts farbensatte, farbenprächtige Mosaikarbeit.

Bald brachten die Cistercienser Farblosigkeit und Helligkeit, jene perlmutterartig opaleszierenden, irisierenden Grauscheiben, die trotz der Feinheit der Zeichnung vermöge der glasmalerischen Verarbeitung einen festen Abschluß der weiten Lichtöffnungen bewirkten. Mit großer Naturähnlichkeit entwarfen sie ihre grauen Blatteppiche, zu denen die heimische Pflanzenwelt ihnen die passenden Vorlagen bot, Weinranke, Eichenlaub, Hopfen, Efeu, Ahorn, Heckenrose, Stechpalme, wilden Wein u. a. Hübsche Verschmelzung von durcheinandergeschlungenen Streifen und Bändern mit geschickt angeordneten Blättern und Blüten bilden gefällige Muster; Blätter wachsen aus den Enden der Bänder, bis diese sich in wirkliche Stengel und Ranken verwandeln.

Daneben blieben Lust und Freude an üppiger Farbenpracht bestehen; man betrachte nur die Legendenfenster der Elisabethkirche zu Marburg, das Hauptgemälde der Dreikönigenkapelle im Kölner Dom, endlich die verschiedenen frühgotischen Bibelfenster. Das Gleiche gilt für die gemalten Architekturen, die um 1300 in den Rheinlanden Aufnahme gefunden hatten und gleich kühn in den Vordergrund traten.

Eine glückliche, zweckentsprechende Paarung von Farbenpracht und Lichtwirkung, eine wohlüberlegte, äußerst geschickte Flächengliederung zeigt die Ausstattung im Hochchor des Kölner Domes. In den unteren Fächern die eigentliche Malerei, die farbenkräftige Reihe der Könige, darüber, dem Lichtbedürfnis der weiten, hohen Hallen Rechnung tragend, die hellen, doch farbig belebten Verglasungsmuster, endlich in den Maßwerkbekrönungen, die einen wirkungsvollen Abschluß verlangten, unter Verzichtleistung auf malerische Einzelheiten farbenfunkelnde Mosaiken; nur bei dem bevorzugten Mittelfenster wurde die ganze Höhe mit Malerei ausgestattet.

An diese Hochgadenfenster schließen sich, wahrscheinlich jünger, in mancher Hinsicht bedeutend besser in Auffassung, Verständnis und Ausführung die Einzelgestalten der Chorkapellen und des

nördlichen Querschiffs; auch hier hat sich der Meister begnügt, nur die unteren Teile farbig zu gestalten, sich in der oberen Hälfte aber auf farbig durchwirkte Grauteppiche beschränkt.

Außerordentlichen Gedankenreichtum bewundert man an den drei Gruppenfenstern der Chorkapellen, deren feine Zergliederung der Architektur, der obendrein räumlich die größte Ausdehnung zugewiesen ist, die vorzügliche Ausbildung ihres Zeichners bekundet; nur vollstes Vertrautsein mit den gotischen Bauformen hat eine solch reiche Mannigfaltigkeit ermöglicht, bei der trotzdem ein leitender Grundgedanke maßgebend war. Gleiche Kunstfertigkeit kehrt bei mehreren im vorstehenden Abschnitt beschriebenen Glasgemälden wieder; gar bald war der Übergang zu körperhaft gezeichneten Aufbauten vollzogen. Dabei konnte der Glasmaler unmöglich der Hilfe des zeichnenden Steinmetzen entraten.

Bei den Domfenstern zeigt das Figürliche Unterschiede in der Zeichnung, nicht nur bezüglich der Güte, sondern auch rücksichtlich der Auffassung. Unzweifelhaft haben verschiedene Hände an den Werkzeichnungen mitgearbeitet; manchmal vermeint man die starren Linien des Bildhauers zu erkennen.

Trotzdem bleibt der Eindruck, daß die Arbeiten einer gemeinsamen Werkstätte entstammen. Dafür sprechen technische Einzelheiten, so das Ausschleifen des Überfangs, die Gleichartigkeit der Hintergrundmosaiken, die Behandlung der Heiligenscheine, die Belebung der Gewänder mit Borden, Streifen, Umschlägen, Verstößen und sonstigen Zierraten. Kurz, die Werkstätte, die nach der Jahrhundertwende den Kölner Dom und jedenfalls andere Gotteshäuser mit Glasmalerei versah, zeigt während des Zeitraums zwischen 1300 und 1330 so ausgesprochene Eigenheiten in zeichnerischer und technischer Hinsicht, daß man nicht nur ihre Werke sofort erkennt, sondern ihr gleichzeitig eine durchaus unbeeinflußte Selbständigkeit zuerkennen muß.

Bedeutend und umfangreich, dabei wie aus einem Guß sind jene Mosaiken, eine großzügige Leistung in Erfindung, Anlage und Durchführung.

Kostbare Kleinarbeiten für Sakristeien, Hauskapellen, Erker und sonstige Räume verstanden die damaligen Meister anzufertigen. Zu dieser Gattung gehören die Glasgemälde von St. Gereon, Nassau, Kreuzau, im Erkerausbau des Freiherrn von Oppenheim sowie die wertvollen Tafeln einzelner Sammlungen.

Die reizenden Feinmalereien in Grau mit oder ohne Gold, die das 14. Jahrhundert brachte, werden später berücksichtigt werden.

Die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts hat uns nur wenige Denkmäler hinterlassen; erst gegen Schluß dieses Zeitraumes, kurz vor der Jahrhundertwende, überrascht uns der Meister des Altenberger Riesenfensters mit seiner eigenartigen, ebenso kühnen wie einfachen Farbenwahl. Die Übertragung der Graumalerei auf große Figuren war ein glücklicher Griff; der Cistercienser hatte abermals der Glasmalerei neue Wege gewiesen. Dieses Meisterwerk allein genügt, der damaligen rheinischen Glasmalerei das Zeugnis hervorragender Tüchtigkeit auszustellen. Es widerlegt den Verdacht, als ob in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts der Glasmalereibetrieb in den Rheinlanden zurückgegangen sei, wozu die Armut an erhaltenen Kunstwerken die Veranlassung gegeben hatte. Ähnlich liegen die Verhältnisse für den folgenden Zeitabschnitt, bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts.

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts macht sich an Köpfen und Gestalten schon das Gepräge einzelner Schulen bemerkbar. Die Zeichnungen erhalten etwas mehr Persönliches.

Schon in Altenberg hatte die Verwandtschaft mit der Plastik zur körperhaften Darstellung der Köpfe geführt. Diese Anlehnung fördert im Verlauf des 15. Jahrhunderts allerwärts das bessere Verständnis für die Durchführung der Modellierung.

NK 5350 R5 O5 Bd.1

Oidtmann, Heinrich
Die rheinischen Glasmalereien

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 01 17 08 008 6